اتجاهات المسرح السياسي المعاصر

تشكيل منظومة القيم الدرامية

دكتور / توفيق موسى اللوح





اتجاهات المسرح السياسي المعاصر

اتجاهات المسرح السياسي المعاصر

تشكيل منظومة القيم الدرامية

دكتور
توفيق موسى اللوح

٢٠٠٨
مصر العربية للنشر والتوزيع

العنوان : إتجاهات المسرح السياسي المعاصر

المؤلف : د. توفيق موسى اللوح

الطبعة : الأولى ٢٠٠٨

الناشر : **مصر العربية للنشر والتوزيع**

١٩ ش إسلام– حمامات القبة– الزيتون– القاهرة

تليفاكس ٢٢٥٦٢٢٦٨ / ت ٢٤٥٠٥٨٦٣

رقم الإيداع : ١٤٥٠٦/ ٢٠٠٧

I. S. B. N : 977-5471-54-0

البريد الإلكتروني : masrelarabia@hotmail.com

الغلاف : وائل الملا

تنفيذ داخلي : مها عصمت

إهـــداء

أهدى هذا العمل

إلى العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ أحمد يوسف أحمد – عميد معهد البحوث والدراسات العربية، الذى كان له عظيم الأثر فى مواصلة دراستى العلمية.

إلى أساتذتى الكرام الذين تتلمذت على أيديهم.

إلى شرفاء الأمة من المحيط إلى الخليج.

إلى شهداء الحرية في العالم أجمع بفيض من المحبة والتقدير، وعرفاناً بالجميل، أهدي إليهم جميعاً هذا العمل.

مقدمة

شغل المسرح منذ نشأته بقضايا الإنسان وصراعاته المختلفة، حيث إنه منذ النشأة الأولى وهو مرتبط بالسياسة، لذا فقد ارتبطت نشأته فى الوطن العربى بالأوضاع والتطورات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، باعتباره وسيلة وأداة للتغيير والتعبير عن تلك التطورات والأوضاع.

كما كانت نشأته مواكبة لتطلع أقطار الوطن العربى إلى الحرية، والاستقلال من الاستعمار والسيطرة الأجنبية، لذلك فقد احتل المسرح السياسى الريادة، وخاصة بعد نكسة ١٩٦٧، تلك التى تتالت فيها الهزائم والانكسارات الوطنية والقومية على الصعيد العربى. كما كانت فترة ١٩٦٧ وما بعدها من أحلك الفترات التى مرت بها الأمة العربية، لما فيها من أحداث وتطورات أثرت على البنية الاجتماعية، والسياسة، والاقتصادية، والثقافية. مما دفع الكثير من رواد المسرح وكتابه إلى معالجة هذه الأحداث والتطورات بصورة تتناسب مع حجمها، من خلال صياغات درامية متنوعة. وبدأ المسرح بعد هذا التاريخ فى إعادة اكتشاف الواقع، والمساهمة فى تغييره باعتباره أحد أدوات التوعية والتنوير.

وقد تطرقنا فى هذه الدراسة لمفهوم المسرح السياسى الغربى والعربى، إضافة إلى تطوره فى مصر، بداية من الإرهاصات التى حدثت قبل ثورة ٢٣ يوليو وما بعدها والمسرحيات التى تعرضت لتلك الفترة، ومروراً بعام ١٩٦٧، وما تلاه من تطورات وأحداث حتى أوائل الثمانينيات، حيث حملت تلك التحولات على عاتق الأدباء، والكتاب، والفنانين المشاركة فىعملية البناء والتغيير.

فالأحداث، والتطورات، والتحولات السياسية، وقضايا الصراع بأشكاله المختلفة، كان لها صدى فى الفن والأدب، والمسرح من بين هذه الفنون جميعاً هو الأكثر قدرة على استيعاب هذه التحولات، وخاصة المسرح السياسى، الذى كان نتاج هذه المرحلة، حيث جعل المتلقى من المسألة السياسية هدفه الأول للمعالجة والمناقشة والبحث عن حلول، وجعل المتلقى فى حالة يقظة وتفكير للمشاركة فى وضع الحلول المناسبة.

ولا يعنى هذا أن المسرح لم يهتم بالتحولات والتغيرات السياسية عموماً قبل ذلك، بل يكاد يكون المسرح سياسياً فى كل مراحله، ولكن المسرح السياسى بعد عام ١٩٦٧ جعل من السياسة هدفه وموضوعه الأول فى المعالجة والمناقشة، ولذلك سمى بالمسرح السياسى، دون إغفال حقيقة اهتمامه بالسياسة منذ نشأته.

وقد تعرضنا خلال هذه الدراسة لدور المسرح السياسى فى تشكيل منظومة القيم الدرامية. فالقيم بشكل عام هى أفكار، وتصورات، ومفاهيم، تعتنقها بعض الجماعات فى مجتمع ما، حيث تتسم بطابع اجتماعى، وتظهر فى مجمل نشاط الناس العملى.

أما القيم فى المسرح، فإنها تتمثل من خلال الصراع، وذلك من خلال تعارض إرادات الشخصيات فيما بينها، إذ تعارض قيمة اجتماعية عند شخصية ما قيمة اجتماعية أخرى، وعلى هذا فالقيمة فى تعارضها مع قيمة أخرى تكون ذات ملمح نقدى. وهذا الصراع بين قيمتين من شأنه.التخلى عن قيمة قديمة، واعتناق قيم جديدة تتناسب والتغير الذى حدث، على أساس أن القيم وجودها نسبى.

وقد استطاع المسرح السياسى أن يشكل قيماً مثل: القيم التنويرية، والتثويرية، والتوجيهية، والتعليمية، والتحريضية ..الخ، وذلك من خلال اعتماد الكتاب على قيم ووسائل فنية، كالتغريب بتقديم المألوف بطريقة غير مألوفة،

والملحمية، والتسجيلية أو الوثائقية، لتسجيل حالة مجتمع ما، من خلال الاعتماد على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص، وغناء، ومايم، وما إلى ذلك، وكذلك الإسقاط السياسى، من خلال الاعتماد على سمة التناول على تكنيك المسرح داخل المسرح، واللجوء إلى المبالغات الكاريكاتورية، والمزج بين الكوميديا والتراجيديا، وإغناء الصراع وتوتره، إلى جانب استخدامه لغة سوية فى مواقف غير سوية وغير متوازنة ....الخ.

جميع هذه القيم الدرامية التى استطاع أن يشكلها المسرح السياسى، كان يهدف من ورائها خلق صدمة شعورية فكرية للمتلقى، ليتيح أمامه مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، ليتخذ موقفاً ما تجاه ما يحدث، والثورة عليه، ومحاولة تغييره، وطرح الحلول المناسبة للمشكلة الماثلة أمامه.

وقد حاولنا فى هذا الكتاب مناقشة القضايا التى تطرق لها المسرح السياسى مناقشة نظرية وتطبيقية، كما تتبعنا المسار، والمناهج، والتقنيات التى انتهجها كتاب المسرح، والمدى الذى حققوا به أهدافهم، وتطرقنا لمفهوم المسرح السياسى وتطوره، وتأثير الحراك القيمى على الحركة المسرحية، وكيفية معالجة الكتاب لهذا الحراك. وتناولنا نماذج تحليلية من مسرح الستينيات من خلال مسرحية (المخططين) التى اعتمد فيها يوسف إدريس على الشكل التحريضى، ومسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج، والذى استخدم خلالها الشكل التسجيلى، ومعظم عناصر المسرح الشامل، وكذلك الشكل الواقعى، الشكل التعبيرى الذى يتحول بمقتضاه الفرد، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله.

وتعرضنا كذلك لمسرح ما بعد الستينيات من خلال مسرحية (وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى، الذى اعتمد من خلالها على قاعدة المسرح الملحمى بشكل مباشر، إلى جانب باستخدامه لوسائل فنية مختلفة خلال المسرحية، وكذلك مسرحية

(رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام) لمحمود دياب، والذى استخدم من خلالها قيمة الصراع، وإحداث التوتر؛ لاستفزاز المتلقى، ودفعه لإعمال فكره، كنوع من أنواع المسرح السياسى التنويرى، وكذلك مسرحية (فوت علينا بكرة) لمحمد سلماوى، والذى استطاع من خلالها أن يطوع مسرح العبث الغربى للواقع العربى، ليجعله مسرحاً عبثياً تعبيرياً واقعياً يتناسب ويرتبط بالواقع العربى، وهو ما يمكن أن نطلق على مسرحه بمسرح الاحتجاج السياسى.

وبعد، ندعو الله أن يسهم هذا العمل فى وضع لبنة تسهم فى بناء النهضة الدرامية والمسرحية.

الفصل الأول

المسرح السياسي فى مصر
مفهومه وتطوره

المبحث الأول
مفهوم المسرح السياسى

بداية يمكن القول إن المسرح السياسي قديم موغل فى القدم، فقد ظهر فى المسرح الإغريقى خلال القرن الخامس قبل الميلاد[1]، ولكنه لم يستمر أكثر من ثمانين عاما تقريبا، من ٣٩٠ ق. م إلى ٤٧٠ ق.م، وهى الفترة التى عاشت فيها الكوميديا الإغريقية القديمة؛ ذلك لأن المسرح السياسى لا يزدهر إلا فى وجود الحرية والديمقراطية.

والمسرح الإغريقى كما هو معروف نشأ من احتفالات (ديونيزيوس) إله الخمر والخصوبة، وكانت الكوميديا وليدة الاحتفالات فى مواكب، وهم يغنون ويرقصون، حاملين جرار نبيذ، وسلال تين، ورموز أعضاء الذكورة، وقد لبس معظمهم ملابس تظهرهم فى صورة الحيوانات، ولبس زعماؤهم ملابس هزلية خشنه فاضحة غاية فى الضيق كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة فيها المبالغة والتشويه المضحك، حيث نشأت الكوميديا من هذه الاحتفالات الفاضحة الماجنة.

ولهذا كانت تتسم بالهجوم العنيف، والإقذاع فى الطعن، واتهام الشخصيات العامة بأبشع الاتهامات بل إن الآلهة لم تسلم من هذر المؤلفين.

وشيئاً فشيئاً تحولت المشاهد التى لا رابط بينها إلى كوميديات لها هدف، هو الهجاء السياسى، واتخاذ المذاهب مادة للسخرية، وقلب كل ما هو جاد فى الشخصيات الأدبية والاجتماعية إلى هزل[2].

---

[1] محمود سامى أحمد: أقدم مسرح سياسى، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع١٢، سبتمبر ١٩٨٠، ص ٥٠.

[2] المرجع نفسه: ص ٥٠.

لكن المسرح السياسى ظل يتضاءل، حتى كاد يتلاشى فى الأدب الغربى، ابتداء من العصور الوسطى، حيث اتخذ وجهة دينية، حتى قامت الثورة الفرنسية، ولم تدم صحوته فيما بين ١٧٨٩–١٨١٥ فترة طويلة؛ لأن المسرح اتجه بعد ذلك وجهة اجتماعية وأخلاقية صرفة.

وجاء القرن العشرون، وتتابعت الثورات وتعددت، بادئه بثورة أكتوبر، ونشبت فى أقل من نصف قرن حربان ضاريتان هزتا العالم كله، حتى البلدان التى لم تخضهما تأثرت بهما، وتركت بصماتها على الأدب المسرحى[١].

إذا فالمتتبع لتاريخ المسرح يعرف أنه منذ النشأة الأولى وهو مرتبط بالسياسة[٢] فهو "وسيلة من أميز وسائل التعبير عن هذا العالم"[٣] وقد جاءت بداية المفهوم مع الثورة الشيوعية فى روسيا ١٩١٧، حيث قامت جماعة من المتنورين الداعين للأفكار الماركسية واللينينية بتقديم عروض فنية ضَمنوها أفكارا سياسية، وعرضوها فى كل الأماكن المتاحة لهم، وقد أطلقت هذه الجماعة على نفسها اسم جماعة (القمصان الزرقاء).

وسبب هذه التسمية هو التعبير عن الحداد على لينين، وظلوا هكذا لفترات طويلة، ثم انتقلت بعد ذلك عدوى المسرح السياسى إلى ألمانيا إثر الهزيمة التى وقعت فى الحرب العالمية الأولى. فازداد الوعى السياسى، وازداد الضغط الاقتصادى، مما

---

(١) المرجع السابق: ص٥٠.

(٢) حيث يرجع د. محمد حمدى إبراهيم فى كتابه: دارسة فى نظرية الدراما الإغريقية، عوامل تكوين الفكر الدرامى عند الإغريق إلى ثلاثة عوامل هى: ١–العامل الجغرافى ٢–العامل السياسى ٣–الاستعداد الفكرى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٢:٥.

(٣) د. غسان غنيم: المسرح السياسى فى سوريا (١٩٦٧–١٩٩٠) منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص١١.

استدعى وجود فن، لا يكتفى بالتعبير عن الأحاسيس، بل فن يقوم على الاحتجاج، والتحريض، والإثارة[1].

لذلك يمكن القول إن العالم قد شهد دعوات للمسرح السياسى، لعل أولها تنسب لإيرفين بيسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٥)، عندما نشر كتابه (المسرح السياسى) عام ١٩٢٦، وكان مخرجا ماركسيا ملتزما، حيث التزم بقضايا الفلاحين، والطبقات الكادحة، متخذا من التحريض، ومحاولة إيقاظ الوعى، وكشف الحقيقة، وسيلة ومنهجا فى مسرحه[2].

لقد أراد (بيسكاتور) للمسرح السياسى ألا يكتفى بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية، والاقتصادية[3]. وعلى المستوى التقنى استخدم (بيسكاتور) الوسائل الفنية للتغريب، تلك التى رسخها من بعده (برتولد بريشت) فقد استخدم الاكتشافات العلمية الحديثة من إضاءة، وأجهزة، وسينما، وأشرطة، وفانوس سحرى وغيرها، "حيث ربط المسرح الشامل بالخط السياسي للعمل المسرحي"[4]. مما خطى بالمسرح السياسى خطوات فسيحة.

ثم جاء بعده برتولد بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦) كخطوة إضافية جديدة بمسرحه الملحمى القائم على فكرة التغريب، والتى تعنى ببساطة إظهار الشىء المألوف والعادى بصورة غير مألوفة وغير عادية، مثيرة للدهشة، وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أى سلوك أياً كان، بهدف إشهار هذا السلوك، ومحاصرته بمعرفته

(١) المرجع السابق: ص١٣.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٤.

(٣) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٩٧.

(٤) أحمد زكى: اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٦، ص٦٦.

تماماً[1].وبذلك لم تعد "مهمة المسرح التفسير، بل تعدى هذه المهمة إلى محاولة تشكيل قيم، ومحاولة التغيير، ولا يكون ذلك إلا بمحاولة إثارة الوعى لدى المتلقى، لدفعه لاتخاذ موقف معين تجاه الأحداث والقضايا، ليكون مؤهلاً للقيام بفعل ما إذا سنحت له الفرصة"[2].

لذا يمكن القول إنه إذا كان المسرح السياسى عند (بيسكاتور) يقدم عرضا مباشراً للتاريخ فى محاولة للوعى، والإلمام بهذا التاريخ من أجل تفهم وتعرف اللحظة الآنية بكل مشكلاتها وهمومها، وصولا للاستيعاب الكامل للحكمة السياسية التى يطرحها العرض، فإن المسرح السياسى الملحمى عند (برتولد بريشت) عند طرحة للتاريخ، وضعه فى جملة مفيدة مع الواقع، يستطيع من خلال وسائله وتقنياته أن يستفز المتفرجين إلى المشاركة الإيجابية والفعالة فى إصلاح العالم بالثورة – إذن فالمسرح البيسكاتورى هو الهدف فى حد ذاته، وبريشت يتجاوز هذا المفهوم ليقدم المسرح كوسيلة لتحقيق الثورة.

ثم كان بعد ذلك بيتر فايس (١٩٢٦–١٩٨٢) فى ألمانيا، حيث يعد (بيتر فايس) رائد المسرح التسجيلى فى العالم، حيث اهتم فى مسرحه بالوثائق، والإحصاءات، والتقارير، والظواهر التاريخية، وكل ما من شأنه إظهار الحقيقة عارية.

"ففى مثل هذا المسرح تعرض جزئيات تعتمد على الوثيقة، لدفع المتلقى إلى الاقتناع الكامل، وبالتالى لجعله يتخذ موقفا مبنيا على الحقيقة العارية ليتسنى من خلال ذلك إدانة الأنظمة الديكتاتورية والرجعية فى العالم، أو اتخاذ موقف إزاء قضايا

[1] برتولد بريشت: الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة فاروق عبد الوهاب، ونشرت فى ثلاث حلقات بمجلة المسرح، مؤسسة فنون، المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة بمصر، عدد ٢٠/٢١/٢٢/لسنة ١٩٦٥.

[2] د. غسان غنيم: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص١٦.

عالمية ساخنة"[1]. حيث يلتزم الفنان فى هذا النوع من المسرح السياسى بالدفاع عن قضايا اغتراب الإنسان "فالمسرحية التسجيلية كأداة تعليمية سياسية ليست بعملية نقل الأحداث بلا تفسير سابق، إنما هى تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف التسجيلى مهما كان مستعينا بوقائع التاريخ، وبما ينقله حرفيا من ملفات التحقيقات، فلابد أن يختزل الواقعة التاريخية التى يقدمها"[2].

وعلى هذا يكون المسرح السياسى التسجيلى مستفيدا من "عملية المزج بين العناصر الدرامية والملحمية، راسما صورة مجسدة لبشاعة عالمنا المعاصر"[3].

ثم انتشرت بعد ذلك تيارات كثيرة للمسرح السياسى، كمسرح الصحف الحية فى أمريكا، والذى يعتمد على مسرحة الأحداث المهمة، سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية من تلك التى تظهر فى الصحف اليومية، بهدف التأثير "فى عقل المتلقى ودفعه لاتخاذ موقف معين من المشكلة"[4] المطروحة أمامه، ثم المسرح الحى فى أمريكا، والذى طرحه الزوجان (جوليان بيك، وجوديث مالينا) وقد عملا على إدانة كل ما هو فاسد فى المجتمع الأمريكى والمجتمعات الرأسمالية، ودعوا إلى الحرية الفوضوية المطلقة، وظهرت حركات أخرى كمسرح الشارع، والمسرح المفتوح فى أمريكا، وغيرهما.

وعلى هذا يكون "المسرح السياسى إفرازاً تاريخيا يظهر فى أزمنة المعاناة، ليكون أداة فعالة فى يد الطبقات الفقيرة وطليعتها المثقفة، وهو مسرح وإن اختلفت

---

(1) المرجع السابق: ص١٩.

(2) د. أحمد العشرى: مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٣٣، وانظر كذلك: د.إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ص٢١٨.

(3) المرجع نفسه: ص١٣٤.

(4) د.غسان غنيم: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص٢٣.

تجلياته – ذو أهداف متقاربة، لا تختلف فيما بينها إلا اختلافات طفيفة تحتملها البيئة الجغرافية والاقتصادية، ولكن المسرح السياسى يبقى ذا هدف واضح، هو التحريض، وإثارة الوعى فى سبيل التغيير[1].

من خلال هذه التعريفات والمفاهيم للمسرح السياسى فى العالم، تكونت شخصية المسرح السياسى فى الوطن العربى وخاصة فى مصر، حيث إن المسرح كظاهرة اتصالية فى الوطن العربى هو ظاهرة أصيلة، فهو من وسائل الاتصال الجماهيرى، التى يتم من خلاله نقل الأفكار، والآراء وتبادلها، وتكوين الرأى العام، والدعوة إلى التغيير، وخلق عالم جديد.

وقد ارتبط المسرح ارتباطا وثيقا بقضايانا المعاصرة، ولعل البحث عن شكل جديد للمسرح قد انبثق من وضوح الرؤية أمام المسرحيين العرب، واهتمامهم بالمسرح كوسيلة اتصال، يتم توظيفها لخدمة قضايا الإنسان العربى فى نضاله من أجل نيل حريته ووجوده، ووضح ذلك من خلال عملية تسييس المسرح، أى توظيفه لمعالجة قضايا سياسية، واجتماعية، ومصيرية، وتحررية.

كما أن "المسرح السياسى لا يقتصر على السياسة بمعناها الأكاديمى الدقيق، بل إنه يركز على كل ما من شأنه تغيير طريقة تفكير الفرد، أو طريقة حياته"[2] حيث "إن المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقى هى استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة –غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية– مع تقديم وجهة نظر محددة، بغية التأثير فى الجمهور، أو تعليمه بطريقة فنية، تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى"[3].

---

(1) المرجع السابق: ص٢٩.

(2) د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧١، ص أ.

(3) المرجع نفسه: ص أ:ب.

كما يعرف الدكتور (سمير سرحان) المسرح السياسى بأنه "مسرح توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية فى غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر...... ويبرز دور المسرح السياسى من خلال تجسيد رمزى أحيانا، وصريح أحيانا أخرى للآلام الرهيبة التى يعانيها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة، ويصبح الكاتب المسرحى، والحدث المسرحى، والرمز المسرحى، والحياة المسرحية المجسدة، هم التعبير الوحيد الممكن فى مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين"[١].

كما أن "وظيفة المسرح السياسى لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة، وعن الرغبة فى التعبير،...وإنما هى وظيفة فنية إلى أبعد الحدود،...إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد... مضمون كبير، وفن مسرحى كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته، ولقد تبلورت حقيقة مهمة، وهى أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل فى المسرح السياسى عن الفن الجيد، لذلك فإن وظيفة المسرح السياسى تتمثل فى تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة، وهى من أخطر وظائف الفن"[٢].

كما ترى الدكتورة (سامية أحمد سعد) أن "المسرح السياسى هو مسرح ذو مضمون سياسى، يستهدف تعليم جمهور شعبى عريض، له صفة سياسية معينة"[٣].

ويرى (سعد أردش) أن "المسرح السياسى الواعى الواضح المباشر، هو الذى يسعى إلى تأثير إيجابى محدد فى الجماهير، بهدف اكتسابها فى صفوف معركة

---

[١] د. سمير سرحان: المسرح المعاصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٧٤:١٧٥.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص١٤٧-١٥٥.

[٣] د. سامية أحمد أسعد: فى الأدب الفرنسى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص٢٩٠. وانظر كذلك مقالها فى مجلة المسرح بعنوان: المسرح السياسى عند سارتر وكامى، ع٦٧، نوفمبر ١٩٦٩، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ص٢٣:٢٤.

طويلة، نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة الإنسانية"[1].

ويرى الدكتور (محمود أمين العالم) أن "فى المسرح السياسى المعاصر يغلب التحريض والتفجير على عناصر المشاركة الوجدانية والتطهير". معنى هذا أن بلورة العواطف ليست من اهتمامات المسرح السياسى بقدر ما هى من اهتمامات المسرح البرجوازى[2].

ويعرف (ألفريد فرج) المسرح السياسي بأنه "بناء من صور ومشاهد مسرحية تعبيرية، تجمع فى جدارية كاملة صوراً، بالإضافة إلى تفاصيل القضية السياسية التى يقصد المؤلف طرحها...كما يتميز بالمرونة، والطواعية، والقبول للإحلال، والإبدال، ومسايرة الأحداث، ومن ثم قوته التعبيرية، وقدرته على التأثير[3].

ففى أى عصر من العصور التى يزدهر فيها الفن توجد علاقة بطريقة أو بأخرى بين الفن والسياسة، ولا يعنى هذا أن فترات الازدهار والتردى السياسى يمكن أن تصنع بمفردها فنا جيدا، فالعلاقة إشكالية لا يمكن تفسيرها وحصرها فقط فى ضوء طرفيها (الفنان من جهة، والواقع السياسى من جهة أخرى) ولكنها تتجاوز هذا لمفردات أخرى ترجع إلى فكر الكاتب، وتوجهه، وطبيعة علاقته بالسلطة، وموقفه منها، وأيضا ظروف المجتمع، والتيارات الفكرية، والفنية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية السائدة وقت كتابة النص.

---

[1] سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره ، ص١٩٣.

[2] انظر د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٧٣، ص٢٧٤.

[3] ألفريد فرج: ثورة الحجارة، مسرحية عن انتفاضة الشعب الفلسطينى، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠١، ص ٧.

فقبل هزيمة يوليو ١٩٦٧ لم يعرف المسرح العربى ما اصطلح على تسـميته بالمسرح السياسى بالقوة نفسها التى عرف بها منذ أن عمقت الهزيمة "إحساس الفنان العربى بمسئوليته تجاه جمهوره، وتجاه نفسه"[١] فقبل الهزيمة كان الفنان المسرحى العربى يتوجس من معالجة القضايا السياسية، ويستبدل بها قضـايا أخـرى اجتماعيـة، أو تاريخية. ويرجع هذا إلى أسباب سياسية واجتماعية وقع تحت تأثيرها الفنان المسرحى، فألجمته عن الحديث فى مثل هذه الأمور.

هذا بالإضافة إلى أن المسرح السياسى لم يكن معروفا فى الوطن العربى رغم شيوعه قبل ذلك بكثير فى المسرح العالمى كما وضحنا سابقاً.

ولكن من خلال التعريفات والمفاهيم للمسرح السياسى فى العالم، تكونـت شخصية المسرح السياسى فى الوطن العربى، فمنذ منتصف الستينيات بدأت تظهـر دعوات تحررية تحاول عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسى فى العالم أن توجـد شكلا مغايراً لهذا المسرح، يناسب ذاكرة ووعى المتفرج العربى "حيث لم يعد المسرح السياسى بأشكاله المختلفة كافيا لمواجهة هزيمة حزيران ١٩٦٧"[٢] كما أن أهم جزئية فى المسرح السياسى -كما نعتقد- هو دراسة المتفرج، وإشراكه فى العمل المسرحى، ليصبح عنصرا أساسيا فى الفعل المسرحى، فهذا الإنسان الذى يقبل علـى المسـرح الجاد، أو يهرب منه، هو مرآة لأشكال التربية الفنية، والأخلاقية، والثقافيـة الـتى تلقاها فى حياته اليومية.

"حيث إن المسرح مرتبط بالمجتمع، فلا يستطيع أن يعرف المسرح بمعزل عن جدواه، وفى زمن المجازر والمتغيرات التى تتسارع بنا نحو الأغلال والهزائم، كيف يمكن قياس الجدوى إلا بالمقاومة والفعل، وبالتالى كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم

---

[١] د.عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص أ.

[٢] سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٣.

يتدخل فى الجزرة، إذا لم يحطم قوقعته، ويتحول فعلا هنا والآن، فعلاً حقيقياً يــؤثر، ويغير، ويقاتل، ويقاوم[1]...

إذن، فالمسرح لا يكون إلا بالمجتمع، والمجتمع هو شعب، وأفــراد، وهمــوم تحملها هذه الأفراد، حيث اتجه بعض الكتاب إلى معالجة بعض المشكلات الاجتماعية والسياسية، من خلال مفاهيم تتناسب مع التذوق الجمالى والفكرى للإنسان العربى، بغية خلق التواصل بينه وبين المسرح، والمساهمة فى تغيير مفاهيمـــه "هـــذا الإنســـان المهزوم المقهور، والذى يتلمس مع هذا إمكانية أن يتفتح، وأن يحمل قدره بنفســـه، لكنه لا يجد أمامه إلا الصعوبات التى سببها الوضع السياسى الذى يعيش فيه، والقمع المنظم الذى خضع له، وشراسة القوى الخارجية التى تحاول هزيمته، ومنعــه مــن أن يحمل قدره بنفسه"[2].

إذن، اقتران السياسة بالمسرح كان مقترنا دائما بالوضع السياسى، وذلـــك إما دفاعا عن ثورة، وإما مناداة لفكر جديد، أو محاولة للتحريض والثورة، والبحـــث عن أسباب الهزائم السياسية، كما حدث فى مسرح ما بعد هزيمة يونيـــو ١٩٦٧ فى الوطن العربى عامة، ومصر خاصة.

حيث إن "المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها، وإثارتهـــا، لتحفيزهـــا لتحقيق عمل جماعى يمس المشكلات المعروضة"[3] فمادة المسرح السياسى مســـتقاة أساسا من المجتمع، وخاصة من مشكلات الطبقات الكادحة التى يعبر هذا المسرح عن آمالها وأحلامها، تلك التى كبتتها وسائل القمع والاستبداد المختلفـــة، ســـواء مـــن السلطات الداخلية، أو الخارجية.

---

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، (مج ٣) دار الأهالى للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦، ص٧٦.

[2] سعد الله نوس: بيانات لمسرح عربى جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، ص١٢٢.

[3] د.غسان غنيم: المسرح السياسى فى سورية، مرجع سبق ذكره، ص١٤.

فالمسرح السياسى هو انعكاس مرن لآثار واقع سياسى مهترىء، وهذا مـلازم لصيرورة المسرح منذ نشأته وعلى هذا "فالمسرح السياسى الحديث ليس دعوة إلى أدب مسرحى جديد بالضرورة، وإن كان قد استفز كتاب المسرح إلى إبداع صياغة جديـدة للمسرحية، تندرج تحت عنوان المسرح السياسى[١] وهنا يجب أن نفرق بـين المسـرح السياسى، وبين المسرح المعتمد على الإسقاطات السياسية، "إذا إننا نخلط بين هذا وذاك، بين مسرح يحدد هدفه بوضوح، وبلا مواربة، وبين مسرح تجيء الإسقاطات السياسية فيه فى الخلفية، بين مسرح يهدف إلى نقل أيديولوجية معينة، وبطريقة مباشرة، ومسرح تجيء فيه المفاهيم السياسية بقدر ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم[٢].

ونخرج من هذا بأن المسرح السياسى عطاؤه فكرى سياسى، أمـا مسـرح الإسقاطات السياسية، فوصول مفاهيمه السياسية يعتمـد علـى طبيعـة المتفـرج، وظروفه، ودرجة وعيه، وثقافته. فعندما سئل (بوال)[٣] عـن مفهومـه للمسـرح السياسى أجاب بقوله: "إن كل مسرح بالنسبة لى هو مسرح سياسى، ولكن المسرح السياسى ليس هو السياسة، إذا يخضع المسرح السياسى لمسألة الاختيـار، اختيـار الموضوع الذى يريد الفنان التعبير عنه. ويجب أن نفهم أن المسرح بشكل أساسى هو فعل سياسى، إن المسرح اختيار محدد، يأتى طبقاً لوجهة نظر الفنان السياسية، الـتى تحدد اختياره للموضوع"[٤].

---

[١] سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص١٩٤.

[٢] د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ب.

[٣] انظر أوجستو بوال: مسرح المقهورين، ج١ + ج٢، ترجمة: د. أسامة أبو طالب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩١.

[٤] د. أحمد سخسوخ: حوار مع مؤسس مسرح المقهورين أوجستو بوال، مجلة الفنون، السنة التاسعة، ع٣٤/٣٥، مايو ١٩٨٨، ص٥٢.

كما يرفض سعد الله ونوس القول بأن كل مسرح هو سياسى بالضرورة، لكن مفهوم المسرح السياسى تاريخيا، وخاصة فى المسرح الأوروبى له خصوصيته، وأشكاله، ومميزاته، ومرحليته التى فرضتها التحولات السياسية المرحلية.

وقد نشأ مصطلح المسرح السياسى فى خضم التطورات الثورية فى بداية القرن التاسع عشر، وخاصة بعد ثورة أكتوبر فى روسيا، والتغيرات التى حدثت فى ألمانيا قبل صعود هتلر إلى الحكم.

ولهذا فإن مشروع (ماير هولد) الذى أطلق عليه (برنامج أكتوبر المسرحى) بعد ثورة أكتوبر فى روسيا، وإنجازات (إيرفين بيسكاتور) وحتى المسرح التعليمى الدعائى الذى طرحه (بريخت) كانت أهدافها سياسية عموماً، حيث فرضتها التحولات الاجتماعية فى تلك الحقبة[1].

ولكن التحولات الجوهرية التى حدثت فى المجتمع العربى بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ وحتى الوقت الحاضر، قد فرضت صعوبات كثيرة واجهت مفهوم التسييس، وتتمثل فى المضمون، حيث "إن كشف بنية الصراع فى داخل المجتمع أصبحت محفوفة بالمزالق، والصعوبات، والالتباسات. وأصبح المرء لا يستطيع أن يبشر بأى مشروع إلا تحت وطأة التبسيط والخطابة، وتحت طائلة أن الجمهور نفسه لم يعد يعطيه ثقته، ولم يعد يصغى إليه جيداً"[2].

ويعرف (سعد الله ونوس) مسرح التسييس بقوله: "يتحدد مفهوم مسرح التسييس من زاويتين متكاملتين: الأولى فكرية، وتعنى أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة، والمتشابكة داخل بنيه المجتمع الاقتصادية

---

[1] انظر د. فاضل سودانى: تسييس المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة، ع٤٧، يوليو ٢٠٠١، ص ٧٠:٧١.

[2] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص١١١.

والسياسية، وإننا نحاول فى الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمى لحل هذه المشـاكل. إذن بالتسييس أردت أن أمضى خطوة أعمق فى تعريف المسرح السياسى، إنه المسرح الذى يحمل مضمونا تقدمياً... إن الطبقات التى يتوجه إليها مسرح التسييس هـى الطبقات التى يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير... أما الزاوية الثانية فى مفهوم التسييس، فهى تلك التى تهتم بالجانب الجمالى... إن هذا المسرح الذى يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة، لا يوفرها دائما التراث الموجود فى المسرح العالمى أو العربى، حتى ولو كان هذا المسرح يحمـل مضمونا سياسيا تقدميا"[1].

إذن يجب مناقشة الأزمة الناتجة عن مشكلة سياسية من خلال سبر أغوار هذه الأزمة، والتعرف على قوانينها العميقة، وعلى مسبباتها ونتائجهـا، لكـى نتمكن من محاصرتها، وذلك من خلال مشاركة المتفرج مشاركة فعلية، تتيح لـه التعرف على أساس وسبب الأزمة، واستشراف أفق تقدمى يتـيح لـه تلمس الحلول، وذلك من خلال الوعى السياسى الذى اكتسبه عبر انصهاره وتداخله فى الظاهرة المسرحية.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو: هل هناك شكل محدد واضح المعالم ثابـت الخصائص للمسرح السياسى؟

إذا كان المقصود بذلك أن هناك تركيبة معينة إذا انطبقت بحذافيرها علـى عرض مسرحى ما فإنه يصبح مسرحا سياسيا، فإن الإجابة بالنفى؛ لأن الأعمال التى تندرج تحت تسميه المسرح السياسى رغم تباينها، وإن كانت كلها تتفق فى اهتمـام الفنان بمقولة فكرية واضحة، تهدف إلى دفع الإنسان لمحاولة تغيير واقعه المعاش، عـن طريق إدانة صريحة لفكر ما من ناحية، وتعليم فكر آخر من ناحية أخرى.

---

[1] سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، (مج٣) مرجع سبق ذكره، ص ٩٢.

وهذه الأعمال تؤكد فى الوقت نفسه أن أقرب كتّاب هذا اللون تحقيقا للنجاح، هو الكاتب الذى يجمع بين هذه الرسالة الجادة، وبين قدرته على الاستغلال الكامل لإمكانيات المسرح ومعطياته، مبتعداً عن سذاجة الفكر والشكل، وفى الوقت نفسه يؤكد تلك الحقيقة الأخيرة نجاح أعمال فنانين مثل (بريخت) و(بيترفايس) و(هوخوت).

وعلى صعيد تجسيد المسرح الوثائقى بصفة خاصة، وظف المخرج المسرحى الفنان الدكتور أحمد زكى أسلوب المسرح الشامل، كوسيلة للتعبير السياسى ونتائجه، مستخدما كافة تقنيات هذا المسرح الجديد.

لذا يمكن القول إن للمسرح السياسى وظيفته القومية، حيث يعبر عن القضايا الوطنية، ويعتبر أحد أدوات التوعية والمساندة، كما يستطيع أن يتخذ موقفا واضحا، لا من قضايا السياسية الداخلية وحدها، وإنما من القضايا الخارجية أيضاً، وأن يكشف بأسلوب فنى عن وسائل الاستعمار، وحيله، وأقنعته، وأن يحمل فى ذاته دعوة إلى التغيير، وهذه هى رسالة المسرح السياسى الأساسية.

المبحث الثانى
تطور المسرح السياسى فى مصر

تعتبر نشأة المسرح فى الوطن العربى وليدة حاجة المجتمعات العربية إليه، حيث لم تكن وليدة الاحتكاك بالغرب وحده، فقد كان المسرح بمكوناته وسماته خير أداة اجتماعية مؤثرة فى التطور والتغيير، فكانت نشأة المسرح نتاج عوامل خارجية مرتبطة بالاحتكاك بالحضارة الغربية، وانتقال بعض مظاهرها إلى الدول العربية، وعوامل داخلية، نابعة من واقع البلدان العربية، وأوضاعها السياسية، والاجتماعية، وحاجة الجمهور إلى المسرح، كخير أداة للتعبير عن ذاها، وخير وسيلة لحمل آرائها ودعواها.

لذلك عبر المسرح عن قضايا الواقع السياسى والاجتماعى، وكان المسرح – نشأة ومضموناً – ملتصقاً بالسياسة، فكان فى نشأته مواكباً لتطلع أقطار الوطن العربى إلى الحرية، والاستقلال، والتحرر من السيطرة الأجنبية.

كذلك واكب نشأة المسرح فى الوطن العربى تحولاً فى فكر الشعوب العربية، وتراجع فكرة الفرد المخلص، الذى كان فن السيرة الشعبية أفضل شكل ملائم لها، وظهور فكرة أن المخلص هو ثورة الشعب، ولذا أضحى المسرح هو الفن الملائم لتلك الفترة ولهذا التحول[1].

وكذلك يمكن القول إن نهوض المسرح ونكوصه مرتبط بالحرية والديمقراطية، ففى فترات المد الثورى، وانتعاش الحركات الوطنية المطالبة بالاستقلال والحرية، كان المسرح يشهد انتعاشاً وازدهاراً، بينما تنتكس الحركة المسرحية مع انحسار المد الثورى، وفترات الكبت السياسى.

---

[1] د. أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، ط٢، الكويت، دار العروبة (د.ت)، ص٧٠.

كما أن نشأة المسرح السياسى تسير فى خطين متوازيين: يتنــاول أحــدهما قضية الحكم، ومشاركة الشعب فيه، بينما يعالج الثانى المظــاهر السوســيولوجية فى النظام الاجتماعى.

وقد كانت البداية الحقيقية للمسرح فى مصر على يد "يعقــوب صــنوع" (١٨٣٩-١٩١٢) وهو أحد الروافد الثلاثة التى أسهمت فى تأصيل مسرح عربى فى مصر، حيث تناول فى مسرحه قضايا المجتمع والثورة على الظلم، ومن هنــا كانــت السمة الأساسية لمسرحه أنه مسرح سياسى[١] شغل بقضــايا الواقــع الاجتمــاعى السياسى، فأسهم بمسرحه فى نقده وتعريته، والهجوم على أسباب المشــكلات الــتى تنتهى عند الحاكم باستمرار.

كما كان كاتباً سياسياً شديد العداء لنظام حكم الخديوى إسماعيل، لــذلك كان مسرحه موجهاً إلى الطبقات العريضة التى وقع عليهــا الظلــم الاجتمــاعى، فاستخدم العامية لغة للحوار اليومى، حيث كانت لغته الوسيطة التى قربته من الشعب المصرى، كما قربته من قبل إلى الحاكم إسماعيل، الذى شجعه فى بداية الأمر، كوسيلة دعائية، تكتسب للخديوى عطف الناس، مع توجهاته السياسية نحو الدول الكبرى، خاصة فى فرنسا وإنجلترا، حيث كتب مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) و(تعدد الزوجات)، و(علاقة الصداقة فى الأسرة)، و(الإيمان بالسحر)، و(الأحجبة فى عصــر الطب والعلم)...الخ هذه المسرحيات.

لذلك نجد أن "صنوع" قد عمد إلى المسرح السياسى الاجتمــاعى، حيــث يمكن أن نعده أول من وضع بذور المسرح السياسى والواقعى، الذى نقل فيه جــزءاً

[١] د. مدحت الجيار: البحث عن النص فى المسرح العربى، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ١٩٩٥ ص١١٠.

من حياة الشعب المصرى، ويرى المخرج المسرحي الفنان أحمد زكى[1] أن يعقــوب صنوع هو أول مسرحى يبين قدرته ككاتب وناقد للخديوى إسماعيل، وهذا الاتجاه لم يكن إلا امتداداً لنشاطه الصحفى؛ لأننا لم نعلم عن اتجاهات أخرى مواكبة لصــنوع يمكن أن نخلع عليه صفة المسرحى السياسى.

وقد وجد بعض المثقفين فى المسرح أداة فعالة، تعينهم على تحقيق أهدافهم، فاتجه "عبد الله النديم" (١٨٤٣-١٨٩٦) خطيب الثورة العرابية، وداعيتها البارز إلى المسرح، واتخذه منبراً لدعوته السياسية، وأنشأ فى الإسكندرية مسرحاً تعليمياً، صبغه بآراء العرابيين، وكتب مسرحيتين سياسيتين هما: (الوطن) و(العرب) قدمهما مستعيناً ببعض التلاميذ[2].

وبعد هزيمة أحمد عرابى، ووقوع الاحتلال، تحول المسرح فى ظل الســيطرة الاستعمارية إلى فن تسلية، وتطريب، وغناء، حيث يفرغ الرأى العام مــن شــحنة الغضب، ويسوقه إلى الاسترخاء، والرضى بالأوضاع القائمة، وإن لم يخل الأمر مــن بعض المسرحيات التى كان لها أثرها الواضح فى الحركة الوطنية[3].

وقد أدرك الزعيم "مصطفى كامل" (١٨٧٤-١٩٠٨) أهميــة المســرح كأداة من أدوات الإعلام، واتخذه أداة سياسية، لتحقيق أهدافه، المتمثلة فى طــرد المستعمر، وإيقاظ الأمة العربية، والإسلامية، وقد كتب "مصطفى كامــل" ســنة

---

[1] حديث أجراه الباحث مع المخرج المسرحى د.أحمد زكى بتاريخ١٥/٤/٢٠٠٤.

[2] نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع، بحث مقدم ضمن أبحاث مؤتمر المسرح فى الوطن العربى، الذى عقد فى دمشق، فى الفترة من ٥ إلى ١٩٧٣/٥/٢٢ – مجلة المعرفة السورية، ع١٣٦، حزيران-يونيو وانظر كذلك: د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، ط٢، عالم المعرفة، أغسطس/ آب ١٩٩٥، ص١٦٠.

[3] د. نادية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٥٢-١٩٦٧)، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٨.

١٨٩٣ مسرحية (فتح الأندلس)[١] وكان الاتجاه السياسى الذى اتجهه مصطفى كامل فى مسرحيته تلك إرهاصاً لنوع من المسرح الوطنى التهييجى.. وقد هدف ومن بعده أنصاره من توظيف المسرح إلى التوعية السياسية، وتكوين الرأى العام، غير أن السلطة الحاكمة، ومن ورائها الاستعمار، أدركت خطر هذا المسرح، فطبقت عليه قوانين النشر الصحفية، إذ لم يكن قد صدر بعد قانون خاص للرقابة على المسرح والمصنفات الفنية[٢].

وكذلك نجد مسرحية (صدق الإخاء) سنة ١٨٩٤ لإسماعيل عاصم (١٨٤٩-١٩١٩) التى كتبها ليستنهض همم قومه بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى[٣] وهى من نوع الإسقاط السياسى.

وقد كان إدراك السلطة دائماً لتأثير المسرح فى الرأى العام هو الذى دفع إلى إغلاق بعض المسارح، أو طرد بعض رجال المسرح في عصري إسماعيل وتوفيق[٤]، كما كان الموقف فى أوائل القرن العشرين ينحو إلى مصادرة المسرحيات السياسية الوطنية، وقد كانت هذه المصادرة ذاتها محركاً للإثارة، ودافعاً لتعبير الرأى العام عن غضبه من خلال الصحافة.

كما أن "المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة فى حياة الأمة العربية، قدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها، وانتزع لها رجال الاستعمار، وأنصار الاستبداد، لا فى مصر وحدها، بل فى أجزاء أخرى من الوطن العربى"[٥].

(١) انظر محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ط٢، دار الثقافة، بيروت لبنان ١٩٦٧، ص ٣١٠-٣١٤.

(٢) نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع، مرجع سبق ذكره، ص١٦٥.

(٣) د. على الراعى: مسرح الدم والدموع، دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية، القاهرة، ع١١، يناير ١٩٧٣، ص٢١٣.

(٤) مثل طرد يوسف الخياط وفرقته، وطرد يعقوب صنوع ونفيه.

(٥) د. على الراعى: التاريخ العربى والمسرح، بحث مقدم فى ندوة التراث العلمى والمسرح، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١١-١٤ فبراير، ١٩٨٣، ص ٧ : ٨.

وقد اتسمت السنوات الأولى من القرن العشرين بكونها شهدت إرهاصات الحرية والوطنية فى المسرح المصرى، وهى إرهاصات انتهت بثورة ١٩١٩، وتناول المسرح فى تلك الحقبة قضايا سياسية، واجتماعية متنوعة.. حيث كان المسرح آنذاك مرتبطاً بأمانى الأمة فى الحرية والاستقلال، فكان مسرح "سيد درويش" (١٨٩٣-١٩٢٣) مسرحاً غنائياً سياسياً، مستنهضاً للهمم، ومحركاً للمشاعر، وقد استطاع درويش أن يضع الشعب بأسره بجميع طوائفه على المسرح، من خلال الكلمة، والموسيقى الدراميتين بكل معانى الكلمة[1].

وقد ظهر مسرح رمسيس الذى أنشأه "يوسف وهبى" (١٨٩٨-١٩٨٢) سنة ١٩٢٣، وغلب على أعماله لون الميلودراما، وإن جنح أحياناً إلى تقديم المسرحيات العالمية المترجمة، وبعض المؤلفات المصرية[2].

وقد ظهر أيضاً المسرح الفكاهى والاجتماعى النقدى على يدى نجيب الريحانى (١٨٩١-١٩٤٩) وعلى الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) وقد عالج كثيراً من قضايا التحولات الاجتماعية فى الطبقة الوسطى، وانعكاس الثراء المفاجئ على بعض أعيان الريف.. وقد تميز مسرح الكسار بكونه يعج بالطوائف الشعبية المختلفة، وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولاً، ثم عرض شكواهم، ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث، وهذا الانحياز للشعب، وتصوير بعض مشاكله، هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار[3].

وإذا كانت دعوة المطالبة بالدستور، وإرهاصات ثورة ١٩١٩ ووقائعها قد ساعد على ازدهار المسرح، واتخاذه منبراً لقضايا الواقع – آنذاك – فإن أوضاع

---

(1) د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص٦٤.

(2) انظر فتحى غانم: الفن فى حياتنا، روز اليوسف، الكتاب الذهبى، يونيو ١٩٦٦، ص٧٢-٨٤.

(3) د. على الراعى: فنون الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص٢١٤.

الثلاثينيات كانت باعثاً لارتداد النهضة المسرحية. فمع الأزمة العالمية سنة ١٩١٣، وبداية الصراع السياسى بين الطبقات الوسطى، وبين الإقطاع، يسانده الملك والاستعمار، توارى المسرح الجاد. فكانت نكسة المسرح المصرى صدى لنكسة عامة، وتحولات طرأت على المجتمع[1] وإحباط للرأى العام، كما كان واضحاً فى تلك الفترة – خاصة – فى ظل حكومة إسماعيل صدقى، وإلغاء الدستور.

وقد بدأت الدولة تتدخل لدعم المسرح، فأنشأت الغرفة القومية فى سنة ١٩٣٥، غير أن الهدف من ذلك لم يكن إحياء دور المسرح فى استنهاض الرأى العام، وإنما كان مظهراً من مظاهر التمدن الحضارى، الذى يمكن أن تفخر به حكومة أمام معارضيها فى الحكم، واستمر هذا الوضع فى أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها[2].

وإذا كان المسرح – فى تلك الفترة – قد أقيمت له معاهد ومؤسسات، فإن الجمهور ظل يفتقد مسرحاً يعبر عن واقعه، وما يفتعل فى داخله من آلام، وآمال، وتطلعات سياسية، واجتماعية. فقد شاعت المسرحيات الكوميدية.. وطبيعى أن يشهد المسرح نوعاً من الابتذال – كما حدث لبعض الفنون الأخرى كالغناء، والموسيقى، وغيرها، بتأثير حالة الحرب، وما صاحبها من أزمات اقتصادية، وتراجعت القضية الوطنية – مع استثناءات قليلة – وكان الاهتمام – فى الأغلب – بالإضحاك لمجرد الإضحاك.

وفى مواجهة التيار الهابط، ظهر التيار الجاد فى المسرح، ممثلاً فى أعمال بعض الرواد، فظهرت أعمال توفيق الحكيم[3] التى عبرت عن المعطيات الاجتماعية فى الواقع، وعالجت قضايا اجتماعية، وسياسية، وأخلاقية متنوعة، بداية من قضية

(1) نادية أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سبق ذكره، ص٢٧.

(2) المرجع نفسه، ص٢٧.

(3) انظر توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠.

المراة، كما فى مسرحية (المرأة الجديدة) التى تعالج قضية السفور والحجاب، ومسرحية (أريد هذا الرجل) و(النائبة المحترمة) التى تعالج قضية حرية المرأة، ومشاركتها فى السياسة، والحياة العامة، مروراً بقضية الرأسمالية فى الأربعينيات، والسخرية من فئات معينة، كفئة الموظفين، ورجال الحكومة، ونقد مسلكهم، من رشوة، ووصولية، واستغلال، كما فى مسرحية (الرجل الذى صمد) و(مفتاح النجاح) و(أعمال حرة) وصولاً إلى قضية العدالة الاجتماعية، التى فرضت نفسها أثناء الحرب العالمية الثانية، فدفعت "توفيق الحكيم" إلى تصوير الظلم الاجتماعى المتفشى فى الواقع المصرى فى مسرحية (الجياع)[1].

ونلاحظ تطور المسرح السياسى فى مصر من خلال أعمال "أحمد شوقى" (١٨٦٨-١٩٣٢) رائد المسرح الشعرى فى مصر، الذى هدف إلى التأكيد على الطابع القومى الوطنى، ورجع إلى التاريخ، ليستقى منه موضوعات مسرحياته، سواء تاريخ مصر، كما فى مسرحية (مصرع كليوباترا) و(على بك الكبير)، أو تاريخ العرب كما فى (مجنون ليلى) و(عنترة) و(أميرة الأندلس).

وقد استمر المسرح الشعرى ممثلاً فى إنتاج "عزيز أباظة" (١٨٩٩-١٩٧٣) الذى قدم بواكير أعماله فى أوائل الأربعينيات، والتى استقى أغلبها من تاريخ مصر والعرب الحقيقى، أو الأسطورى، كما فى مسرحية (قيس ولبنى) و(العباسة) و(الناصر) وغيرها، وكان يهدف من الموضوعات التاريخية – على حد قوله – إلى إحياء بطولاتنا التاريخية، ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضى[2].

---

[1] نادية أبو غازى: قضية الحرية، مرجع سبق ذكره، ص٢٨.

[2] انظر د. محمد مندور: المسرح، نهضة مصر، (د.ت)، ص٩٨.

وظهرت محاولات "على أحمد باكثير" (١٩٠٩-١٩٦٨) لتقديم أعمال ترتبط – بشكل ما – بنضال الشعب المصرى عقب الحرب العالمية الثانية، وتجسيد مظاهر السخط والثورة فى نفوس الشعب.

وتميز "باكثير" بكونه من أوائل الكتاب الذين التفتوا إلى الخطر الصهيونى فى فلسطين، فكتب مسرحية (إله إسرائيل) و(شعب الله المختار) و(شيلوك الجديد)، كذلك كتب تعريضاً بالحكم الإنجليزى فى مسرحية (مسمار جحا) و(إمبراطورية فى المزاد) وقد حملت أعماله هذه نبوءة بقرب زوال الاحتلال الإنجليزى.

وقد كانت هذه الأعمال الجادة – خاصة فى أواخر الأربعينيات – بمثابة إرهاصات لنهضة المسرح عامة، والسياسى خاصة، التى تحققت فى الخمسينيات والستينيات، هذا المسرح الذى عبر بصدق عن الواقع، وتناول مختلف القضايا التى طرحت على الساحة فى ذلك الوقت، منفعلاً بها، ومتفاعلاً معها.

فالحركة المسرحية هى جزء من واقع اجتماعى، وثقافى، وسياسى محدد، تنبع منه، وتتفاعل معه، وتؤثر فيه، وتتأثر به، كما أن نهضة المسرح هى جزء من نهضة المجتمع عموماً، ونهضة الأوضاع الثقافية فيه.

لقد ربطت الأحداث، والتغيرات السياسية، والاجتماعية المتلاحقة كاتب الدراما بمجتمعه وقضاياه، وأمدته بشحنة تفاعلت فى ضميره، وتشكلت فى وجدانه وفكره، فخرجت لنا أعمال مهمة، ستظل وثائق فنية تحمل ملامح الواقع، ودلالات التحولات، والأحداث التى مرت به.

فعندما جاءت ثورة ١٩٥٢، أدت إلى ظهور العديد من المبادئ، والقيم الاجتماعية، والأخلاقية، التى أصبحت من العلامات الواضحة لهذه الثورة، حيث يعتبر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ تحولاً فى مسار التاريخ المصرى، أعقبه تغيراً اجتماعياً وفكرياً واسع المدى فى المجتمع المصرى، حيث تأثر كتاب المسرح بالمناخ الثورى.

وقد استطاعت الثورة أن توقظ فيهم إحساسهم بالقومية، وانتمائهم للفكر الثورى، وقد ساعد على هذا "ما أسنته ثورة يوليو منذ قيامها، ومـا اتخذتـه مـن خطوات ومواقف، وما حققته من إنجازات، يأتى على رأسـها فى خطواقـا الأولى: قانون الإصلاح الزراعى، ثم تلاه خطوات أخرى أبرزها تأميم الصناعات الكـبرى، وبناء السد العالى، وتكوين القطاع العام، وهكذا كان المسرح هو المنـبر الأساسـى للتعبير عن هذه الاتجاهات التى بدأت تحققها الثورة"[1].

يقول سعد أردش فى ذلك: "لقد بدأ كتاب المسرح فيما بعد الثورة، شأهم شأن كل فنان يبحثون عن الأساس الاجتماعى للمسرح، محاولين التعـبير بـالطريق المباشر غالباً، وبطريق الرمز والإيحاء أحياناً، عن عمليـات التحويـل الاجتمـاعى، والاقتصادى، والفكرى التى يمر بها المجتمع المصرى، فى طريقه إلى القضاء على القيم الرأسمالية، وتأسيس قيم اشتراكية[2].

فعدل توفيق الحكم عن الطابع الذهنى الذى يقوم عليه مسـرحه الفكـرى المثالى فيما قبل الثورة، والتى تؤصله أعماله الكبيرة مثل (أهل الكهـف) و(وشـهر زاد)، وعدل عن النهج الأخلاقى الذى كان أساس مسرح المجتمع عنده، والذى بلغ ذروته فى صندوق الدنيا، واكتشف القضايا الإنسانية الواقعية العريضة التى يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية، وصبها فى مسرحه الجديد (الصفقة – السلطان الحائر – شمس النهار – يا طالع الشجرة – طعام لكل فم).

وكذلك سعى بعض الكتاب إلى استنبات الدراما من الصراعات الاجتماعيـة والاقتصادية الدائرة فى المجتمع المصرى، فكتب نعمان عاشور (الناس اللى تحت) و(عيلة

---

[1] نعمان عاشور: المسرح والسياسة، المكتبة الثقافية، ٤٠٨، الهيئة المصرية لعامة للكتاب ١٩٨٦، ص٤٩.

[2] انظر: محمد بركات – هانى مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر الثورة والمسرح، مجلة المسرح، ع٧٤، سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٠، ص١٦.

الدوغرى)، كما كتب سعد وهبه (السبنسة) و(كوبرى الناموس) و(سكة السلامة)، وكتب لطفى الخولى (القضية) وكتب يوسف إدريس (الفرافير) وكتب رشاد رشدى (رحلة خارج السور) وكتب ألفريد فرج (حلاق بغداد) و(عسكر وحرامية) و(على جناح التبريزى وتابعه قفة)، فكل هذه الأعمال تجنح إلى مناقشة موقف الفرد من طبقته، ومن مجتمعه، وموقف الطبقة من المجتمع، حيث إن معظم هذه الأعمال تمجد قيمة الإنسان، ومن هنا كان مسرح الالتزام أو المسرح السياسى.

وقد شهد المسرح المصرى الكثير من التغيرات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث لم يعد الاتجاه التقليدى بمفاهيمه وأشكاله يتناسب وطبيعة الظروف السياسية، والاجتماعية، التى صاحبت هذه الفترة، حيث أصبح المسرح يمثل مركزاً من مراكز التأثير الاجتماعى المهمة، وأخذ الكاتب ينتقل ويتفاعل بوعى مع الأحداث الجارية، ومع القضايا الجديدة التى طرأت على الساحة السياسية، حيث أخذت هذه القضايا تغير وتطور المجتمع من الناحية الاجتماعية، والسياسية، والفكرية.

لقد جاءت الثورة من أجل التغيير والتحرير، لذا سعى كتاب المسرح فى تلك الفترة إلى البحث عن شكل ومضمون جديدين، يتماشيان مع طبيعة هذا التغير "ولاشك أن جيل الثورة من كتاب المسرح قد ألهموا مخرجى المسرح فى مصر طرقاً جديدة، نابعة من تاريخ الكفاح المصرى، من أجل مصر مستقلة، ومن أجل عدالة اشتراكية، رسمت فلسفتها ثورة ١٩٥٢، ومن أهمهم: نعمان عاشور، وسعد الدين وهبه، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، وميخائيل رومان، وعبد الرحمن الشرقاوى، وصلاح عبد الصبور، ونجيب سرور وغيرهم[1]".

فمثلاً (نعمان عاشور) كتب مسرحية (المغناطيس) عام ١٩٥٠، والتى يقول عنها أنه كتبها بقدرة فائقة "فى النفاذ إلى حقائق اجتماعية تلقائية وبديهية ينطق بها

(1) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٣٤٩.

موضوعها نفسه، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعى الكلى بالواقع الاجتماعى الذى أعيشه، وهو الوعى الذى اكتسبته من دراستى للاشتراكية وإيمانى بها"[١]، إلا أنه رغم ذلك لم ينشرها إلا عام ١٩٥٥؛ وذلك لابتعاده عن المناخ والعمل السياسى كما يقول:

"جاء عام ١٩٥٢، وأنا بعيد عن أى نشاط سياسى، أو أدبى، أو فنى"[٢].

وقد حددت الثورة أهدافها من خلال ستة مبادئ وهي:

القضاء على الاستعمار وأعوانه، القضاء على الإقطاع، القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم، إقامة عدالة اجتماعية، إقامة جيش وطنى قوى، إقامة حياة ديمقراطية سليمة.

تلك المطالب التى استمدها الإرادة القومية من مطالب النضال الشعبى واحتياجاته[٣].

وقد استمرت انتعاشة المسرح فى منتصف الخمسينيات، فظهرت المسرحيات التى تعبر عن التطورات الاجتماعية، والتغير المصاحب لثورة ١٩٥٢، وخاصة المسرحيات ذات المضمون الفكرى، التى تعالج قضايا سياسية، مثل مسرحية (سقوط فرعون) لألفريد فرج، التى تتناول قضية الحرب والسلام.

كما نلاحظ تطور المسرح السياسى فى مصر من خلال التطورات السياسية والاجتماعية التى شهدها مصر فى سنة ٦١-١٩٦٢ حيث أعادت للمسرح انتعاشته، وطرحت أمامه العديد من القضايا... فعلى المستوى السياسى، أوجدت

---

[١] نعمان عاشور: المسرح حياتى، القاهرة للثقافة العربية، ١٩٧٥، ص٩٨.

[٢] المرجع نفسه: ص٩٨.

[٣] هجت إبراهيم دسوقى: مصر عبر الزمان، مكتبة روز اليوسف، القاهرة (د.ت)، ص٧٣.

الظروف السياسية آثارها، فظهرت مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم، والتى تدين القوة كمصدر للنظام، وكأسلوب لممارسة السلطة، وتنادى بالشرعية، والالتزام بالقانون، فجاءت مواكبة للأحداث السياسية فى الواقع، تحمل نقداً مستتراً لما استشرى من أعمال القمع، وتوجه النظام نحو النهج الأمثل[1]، من خلال الاسقاطات السياسية، وكانت المسرحية فاتحة لسلسلة من مسرحيات النقد السياسى، التى كانت من أبرز ملامح سنوات الازدهار.

وإذا كان "توفيق الحكيم" قد انفعل بالواقع السياسى الداخلى وبالأحداث المحلية، فإن "عبد الرحمن الشرقاوى" قد انفعل بالأحداث فى المنطقة العربية، وما تموج به من أعمال مقاومة، وحركات تحرير، فاتخذ من هذا الواقع منبعاً يستقى منه أفكاره التى جسدها فى مسرحية (مأساة جميلة)، والتى تدور فى إطار إدانة الاستعمار، والإشادة ببطولات الشعوب العربية.

ثم تظهر بعد ذلك بعض الأعمال المسرحية التى تندد بالظلم، والقهر، وتدعو إلى الحرية، والديمقراطية، فمثلاً كتب فتحى رضوان مسرحية (إله رغم أنفه). والتى تنتقد النظام، وتوجهه نحو النهج الأمثل، لتحقيق واقع أفضل للمجموع.

ويكتب "يوسف إدريس" مسرحية (الفرافير) التى تدين واقع التبعية والاستبداد، وتنطلق الدعوة إلى إقرار الحريات الاجتماعية، والسياسية، والشخصية فى مسرحية (حلاق بغداد) لألفريد فرج، وتظهر بواكير المضمون السياسى فى أعمال سعد الدين وهبه، كما فى مسرحية (كوبرى الناموس)،.والتى تعالج قضية التغيير السياسى — أساساً — من خلال نقد سوء الأوضاع، وانتشار الفساد قبل سنة ١٩٥٢.

---

[1] نادية بدر الدين أبو غازى: الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص١١٥.

وفى فترة (٦٤-١٩٦٥) استمرت الحركة المسرحية، لتواكب تطورات الواقع، وتواصلت نغمة النقد، وإن بدا التركيز بصورة أوضح على انحراف المسيرة الثورية، والقصور فى أسلوب التطبيق الاشتراكى على المستوى السياسى، والاجتماعى. فظهرت مسرحية (سكة السلامة) لسعد الدين وهبه، ومسرحية (شمس النهار) لتوفيق الحكيم، ومسرحية (الحصار) لميخائيل رومان، التي عبرت عن قضية معاشة، ألا وهى قضية القهر، وكيفية مواجهته، والبحث عن الحرية الإنسانية.

واستجابةً لتطورات الواقع، وتفاعلاً مع أحداثه، ظهرت على المسرح القومى فى موسم ١٩٦٥-١٩٦٦ مجموعة أعمال جديدة[1]، جاءت طرحاً لمشاكل الواقع، وأثارت نقاشاً سياسياً حاداً، كان تعبيراً عن الصراع الفكرى والسياسى فى الواقع آنذاك، مثل مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبه، الذى واجه فيها النظام وسياساته، ووجه سهام نقده لفئات المجتمع جميعها. حيث إن المسئولين يعيثون فساداً، ويعبثون بمصالح الشعب، والمثقفون منصرفون عن الواقع وقضاياه، عاجزون عن العمل، والشعب مشلول، وأسير فى بير السلم. واستمراراً لخط الإدانة للنظام وممارساته، قدم "عبد الرحمن الشرقاوى" (الفتى مهران).

وكذلك ظهرت المسرحية الفكرية ذات المضمون السياسى فى مسرحية (سليمان الحلبى) لألفريد فرج، والتى تتعرض لقضية الشرعية والعدالة، وتطرح تساؤلات حول دور المثقف، ومسئوليته إزاء الواقع، ودوره فى التغيير، وكذلك مسرحية (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدى، حيث تناول فيها موضوعاً سياسياً.

وقد اتسم موسم ٦٥-١٩٦٦ بكونه من أوضح المواسم التى ارتبطت فيها الحركة المسرحية بحركة التطور السياسى والاجتماعى فى الواقع[2]، وكان

(1) المرجع السابق: ص١٢١.
(2) المرجع نفسه: ص١٢٣.

الطابع السياسى هو الطابع المميز لهذا الموسم، حيث أضحت القضية السياسية من أبرز القضايا المطروحة وأهمها، وذلك إلى جانب ظهور بعض المسرحيات التى تعالج القضايا الاجتماعية.

وقد اتسم هذا الموسم أيضاً بغلبة الاتجاه إلى النقد، والتأكيد على السلبيات على المستوى السياسى والاجتماعى، وطرح الكتاب مواقفهم من النظام، كل حسب توجهه الفكرى، حيث التقوا حول كونهم ينتقدون الواقع، وتباينوا فى أسلوب النقد والهدف منه. وكان لاختلاف وجهات النظر بين الكتاب، وتنوع القضايا المطروحة، وتباين المواقف الفكرية والسياسية، أثره فى إثارة قضايا جديدة أمام النقد المسرحى.

كما حرص كتاب المسرح السياسى على أن يحثوا الناس على العمل فى مسرح تزداد فيه الفاعلية بين الإنسان وواقعه، فعلى سبيل المثال، قدم ألفريد فرج فى مسرحه السياسى قبل النكسة عدة مسرحيات منها (سقوط فرعون) ١٩٥٥، و(صوت مصر) ١٩٥٦، و(حلاق بغداد) ١٩٦٣ و(سليمان الحلبى) ١٩٦٤، و(الفخ) ١٩٦٥، و(بالإجماع زائد واحد) ١٩٦٥، حيث تتفق معظم هذه المسرحيات فى أنها "لا تحصرنا فى نطاق حادث قديم، أو زمن قد مضى، بل تمس حياتنا المعاصرة، ثم ترسم بحسم طريقة التحدى والمواجهة"[1] فى مسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح التحريض السياسى.

وهذا الانتعاش فى الحركة المسرحية، والتركيز على نقد الحكم، والأوضاع السياسية، والاجتماعية، قد لفت الحكومة بصورة واضحة، مما دفعها إلى تشديد قبضتها على المسرح. وانعكس هذا فى تشددها فى الرقابة على المسرحيات، مما كان له تأثير سلبى على النشاط المسرحى فى المواسم التالية[2]. حيث إن الرقابة تمثل خطراً

---

[1] انظر نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٦.

[2] نادية بدر الدين أبو غازى: الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٢٤.

على الحرية – والكاتب الأسباني ألفونس ساسترى من أبرز الممثلين لهذا الاتجـاه، إذ يتخذ موقفاً صريحاً من الرقابة التى واجهت مسرحياته بالمنع قبل العرض أو المصادرة بعد العرض، إذْ يذهب إلى أن "المثقفين الذين يمكن أن نطلق عليهم متحررين، يعبرون دائماً عن رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضـبط السـلطات البوليسية، وأنا بدورى إذ أعلن رفض الأساس المبدئى لجميع صنوف الرقابة، أعـبر عن إرادة المثقفين فى مقاومة جميع أنواع الضغوط البيروقراطية التى تمارس بأشـكال مختلفة على الثقافة"[1].

وننتقل إلى مرحلة من مراحل تطور المسرح السياسى فى مصر، وهى مرحلة نكسة ١٩٦٧، حيث بدأ التحول العميق فى هذه المرحلـة، وبـدأ شـعور غـامر بالمسئولية، والانتماء، والهزيمة فى آن معاً، وذلك بعد هزيمة يوليو ١٩٦٧، فكانـت الدعوة للصمود، واستعادة الثقة بالنفس، والوطن، والمستقبل، وتفعيل دور الفنـانين فى التواصل مع الناس للتأثير إيجابياً فى مسيرة الحشـد والمواجهـة، رداً علـى روح الإحباط التى سادت.. وكان ذلك إيذاناً بدخول المسرحيين قبـل سـواهم سـاحة المواجهة السياسية بشكل أعمق، من خلال التأليف، والإخراج، وتقديم العروض التى تجسد الهم السياسى، والتطلع الاجتماعى نحو الأفضل.

ولا يعنى هذا أنه قبل ذلك كانت صلة الأدب المسرحى بالسياسة مفقـودة، وإنما المقصود به هو تصاعد وتيرة الاهتمام بالموضوعات المتصلة بالصـراع العـربى الصهيونى، وبالهم القومى، والنقد لسياسة الدولة، ولتوجهات اجتماعية، واقتصادية لا تخدم أهداف الجماهير فى التحرر والحرية.

[1] مقدمة د. صلاح فضل لمسرحيات ألفونس ساسترى من المسرح العالمى، ع١٤، نقلاً عن محمد شيحة: الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مجلة المسرح، ع٢٢، السنة الثانية، مارس ١٩٨٤، ص٢٣.

"غير أن هذا المسرح الجاد لم يعمر طويلاً، هما عقدان على وجه التقريب، من منتصف خمسينيات القرن العشرين، لمنتصف سبعينياته، وسرعان ما سقط تحت ضغوط عوامل متعددة منها: هزيمة ١٩٦٧، وتحولات الواقع، وتربص الرقابة، وخيانة بعض المسرحيين، وسرعان ما رجحت كفة المسرح التجارى من ناحية، والمسرح الذى يمالئ السلطات القائمة من الناحية الأخرى، وفقد المسرح قدرته على نقد الواقع، وتطلعه نحو المستقبل، واهتمامه بجماهير الناس، والعمل على رفع قضاياهم إلى خشبته، وأصبح نشاطه خاضعاً لقاعدتين: فى المسرح التجارى: شباك التذاكر لا يخطئ، وفى الآخر مسرح الدولة: ضرب ما بقى من الجدية باسم الجدية[١]".

لذلك تطلبت نكسة يونيو ١٩٦٧ مخرجاً واجتهاداً فكرياً جديداً، وظهرت على سطح الواقع حقيقة ما يعانيه العالم العربى. كما أن فترة الستينيات هى الفترة التى شهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضاً الفترة التى طرح فيها المد الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، كما تعد العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر والعالم العربى[٢].

وقد بدأت بعد النكسة مباشرة محاولات عديدة لتقديم نوع من المسرح السياسى المباشر، والذى يعتمد على التوثيق، والخروج على الشكل الدرامى التفكيرى، فى تركيبة تقع ما بين المسرح الملحمى البريختى، والمسرح الوثائقى، فقد كانت الظروف أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، حيث كان يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، بالإضافة إلى الحاجة إلى طرح الرأى والرأى الآخر، من خلال أفكار تستمد من الواقع المعاش،

---

[١] فاروق عبد القادر: فى المسرح المصرى – تجريب وتخريب، ص١٠.

[٢] انظر أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٢، ص٧٤.

وفى ظل ظروف اجتماعية، وسياسية، واقتصادية كبيرة، وخطيرة، تتعلق بمصير الأمة العربية.

لذلك كان الاتجاه إلى المسرح السياسى؛ لأنه "كفن ثورى قادر على فضح متناقضات الواقع، وتوجيه المجتمع، ومحاولة تغييره، متناولاً الواقع كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اقام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى التغيير، والتبشير بغد أفضل" إلا أن هذا المسرح كما يقول الدكتور (عبد العزيز حمودة)[1] لم يقدر له النجاح؛ لأن رواده لم يكونوا عادة – ممن يمتلكون ناصية المسرح كفن أدائى، ولم يكونوا كتاب مسرح بالدرجة الأولى، فلم يحققوا النجاح الذى استطاع كتاب الإسقاط تحقيقه، وسرعان ما اختفى هذا التيار بنفس السرعة التى ظهر بها مع بداية السبعينيات، فكانت انتكاسة المسرح السياسى جزءاً من انتكاسة المسرح الجاد بصفة عامة، وظهور قيم جديدة ترتبط بالمسرح التجارى فى أسوأ صوره.

وقد كانت هناك محاولات مستمرة وتدريجية منذ أوائل الستينيات فى مصر لإتمام ذلك الانفصال بين المسرح الجاد، ومسرح التسلية والترفيه. بين المسرح كثقافة، وفكر، وفن، والعروض المسرحية التى لا تهدف إلا إلى التسلية، والإضحاك، بين المسرح الذى يؤدى وظائف العقل، والوجدان، وذلك الذى يؤدى وظائف الجسد. وكانت هذه كارثة كبرى كما يرى الدكتور (سمير سرحان)[2] أدت إلى أن يصاب المسرح المصرى بازدواج الشخصية، فمن ناحية، هناك المسرح التجارى الذى تمتلئ مقاعده بالجمهور كل ليلة، دون أن يلعب دوراً فى حياة مصر الفكرية والحضارية.. بل على العكس، يلعب دور (الكباريه) الذى يطمس فكر مصر

---

[1] د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص١٤١.

[2] د. سمير سرحان: بين عقل الشعب وجسده، مجلة المسرح، ع٢، سبتمبر ١٩٧٩، ص٦.

وحضارها، ومن ناحية أخرى هناك المسرح (الجاد)، الذى يحاول بجمهور قليل أن يعكس حضارة هذا البلد، وفكرها، وثقافتها.

وقد ساعد على حدوث هذا الانفصام.. فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧، التى مزقت الوجدان المصرى، وأفقدته إيمانه بالكثير من القيم، وكشأن فترات ما بعد الحروب فى كل بلاد العالم.. حينما يزدهر الكباريه على حساب المسرح الجاد، وتتوارى الثقافة الجادة، والوقار الحضارى، والفكرى، لتحل محلها الرغبة فى الانغماس فى المتع الحسية، هروباً من الواقع المؤلم.. وحين يشعر الناس أهم فى حاجة إلى تعطيل الفكر والشعور، هروباً من مواجهة النفس، فقد حدث هذا بعد هزيمة ١٩٦٧، وبالتدريج اختلف مفهوم المسرح لدى الجماهير العريضة، فلم يعد هو مسرح المؤلف أو النص، وإنما أصبح مسرح النجم[1]، وأصبح المهم هو ما يفعله النجم على خشبة المسرح من مواقف، وقفشات مضحكة – وهنا بدأ الانفصام بين نوعين من الجمهور، جمهور يهتم أساساً بما تقوله المسرحية، وما تعكسه من فكر، وهو جمهور المسرح الجاد، والجمهور الذى يذهب ليتفرج على النجم الذى يأتى بالمواقف الهزلية، والنكات، والقفشات، وهو الجمهور الذى تربى بعد حرب ١٩٦٧، عندما فقدت الشخصية المصرية – مؤقتاً – إحساسها بالزهو بنفسها، وعذبتها آلام مواجهة النفس، فانغمست فى الماديات.

وبعد، يمكن القول إن المسرح السياسى فى مصر قد بدأ يأخذ شكله الحقيقى بعد عام ١٩٦٧ فى ظروف تتالت فيها الانكسارات القومية على الصعيد العربى، وبدلاً من أن يظل المسرح للنخبة، أو هائماً فى الأبراج العاجية لمذهب الفن للفن، فقد نزل إلى القضايا السياسية المباشرة، يعالجها، ويصورها، ويطالب أن يتجاوز

---

[1] المرجع السابق: ص٦.

النكسة، وبناء نهضة جديدة، تشمل كل مناحى الحياة والمجتمع، وهكذا بدأ المسرح بعد هذا التاريخ فى إعادة اكتشاف الواقع العربى، والمساهمة فى تغييره.

كما بدأ النقاد وفنانو المسرح فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، يطرحون تعبير المسرح التسجيلى أو الوثائقى، بعد أن تم عرض مسرحية (الغول) لبيتر فايس، إخراج المخرج المسرحى أحمد زكى، والذي يقول في ذلك: "إن فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧، كانت فترة شديدة الخصوبة، بل لعلها فترة الرخاء الفعلى للمسرح المصرى، حيث واكب قضية الهزيمة عشرات المسرحيات الجادة لمؤلفين مسرحيين راسخين ومبتدئين، مثل (بلدى يا بلدى) لرشاد رشدى، و(المسامير) لسعد الدين وهبه، و(المخططين) ليوسف إدريس، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(وطنى عكا) للشرقاوى، و(جيفارا) لميخائيل رومان، و(سندباد) لشوقى خميس، و(ملك يبحث عن وظيفة) لسمير سرحان و(باب الفتوح) لمحمود دياب.. إلى جانب بعض الروائع العالمية (كالغول)، و(ماراصاد)، و(الفرس) وغيرها"[١].

حيث تعد مسرحية الغول[٢] أول مسرح سياسى مباشر فى مصر، حيث حفزت المؤلفين، والمخرجين، والممثلين – كل فى مجاله – على الأداء بشكل جديد. كما ساعدت على إرساء معايير جديدة لمفهوم المسرح السياسى، من خلال اعتمادها على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص وغناء ومايم، من أجل عرض الحقيقة عارية أمام الجمهور، ليتخذ موقفاً مما يرى[٣].

---

[١] أحمد زكى: المسرح العالمى واستراتيجية جديدة لمسرحنا المعاصر، مجلة المسرح، ع١٠، السنة الأولى، أبريل ١٩٨٢، ص١٨.

[٢] انظر د.أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، ج١، مرجع سبق ذكره، ص٦٤ وما بعدها.

[٣] حديث للباحث مع المخرج المسرحى: د.أحمد زكى بتاريخ٢٠٠٤/٩/٧.

ورغم ازدهار المسرح التجارى فى السبعينيات، فإن بعض الكتاب قد حافظوا على التزامهم، وأخذوا يناقشون واقعهم بكل صدق وجدية.

فقد كتب محمود دياب مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١، وأخرجها الفنان سعد أردش لكنها صودرت ليلة الافتتاح[١]، حيث لم تكن الغاية فى (باب الفتوح)[٢] مجرد تحرير الأرض، ولكن كان الهدف الأسمى هو تحرير الإنسان بجانب تحرير الأرض، وذلك بتحرير المجتمع من التجار وأهل الفساد، والتخلص من القيم الفاسدة التى لا تصلح لعصرنا، ولا تنفع للمقاومة ولا للتحرير.

أما فى عام ١٩٧٣ وهو عام انتصار أكتوبر، فيمكن القول إن الأمة قد استطاعت أن تستجمع قواها، إلا أن اللافت للنظر لمن يتتبع الأدب عامة والمسرح خاصة. يلاحظ أنه على عظمة ما حققه انتصار أكتوبر، لم يحظ بما حظيت به هزيمة ١٩٦٧ من الاهتمام، والتحليل والمناقشة.. وذلك قد يرجع إلى أن النكسات تكون مرحلة تحول، وانكسار فى حياة الأمم، تؤثر فيها أبلغ مما تؤثر الانتصارات.

وقد كتب محمود دياب مسرحية (رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام)[٣] ١٩٧٣ بعد الحرب مباشرة، حيث تناول من خلالها الصراع المصرى الإسرائيلى بوعى كامل للقضية، وإيمان عميق بها، مجسداً فى داخلنا الصراع الأكبر حول اغتصاب الصهيونية، ومعها الامبريالية العالمية للأرض العربية، وهو صراع حول تحرير الأرض.

---

(١) انظر رجاء النقاش: باب الفتوح، المسرح من أجل الحرية، مجلة تراث المسرح، سبتمبر، ٢٠٠٢، ص٢٦.

(٢) انظر محمود دياب: باب الفتوح، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤.

(٣) انظر محمود دياب: رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥.

كما كتب صلاح عبد الصبور مسرحية (مسافر ليل)، حيث قدم من خلالها الأسطورة فى بناء درامى رمزى، من خلال حكاية مركبة متعددة المعانى، حيث تروى لنا قصة عربة تندفع فى طريقها، وتدور أحداثها بين راوٍ، وراكب، وعامل تـــذاكر، يمارس فيها عامل التذاكر مع الراكب أصنافاً عديدة من الإرهـــاب والقهـــر. إلى أن يقتله، وكأنه رمز لكل المستبدين الطغاة. كما تحمل مسرحية(الأمـــيرة تنتظـــر)[1] ١٩٧٣ إلى جانب معنى الانتظار طرحاً لأفكار أخرى، فتشير إلى ضرورة أن يختـــار الشعب حكامه، كما تشير إلى معانى القهر، والانهزام الذى تمثله الأميرة أمام تســـلط (السمندل) ومطامعه واستبداده.

ويكتب كذلك مسرحية (بعد أن يموت الملك)[2] فى إطار من الرمزية. حيث تقدم المسرحية الملك العقيم الذى مات غماً، لمطالبة زوجته بطفل تنجبه منه أو مـــن غيره، وعندما تحققت رغبتها من الشاعر، تعطيه السلطة، فيـــتم الخـــلاص بـــاقتران الكلمة بالفعل، وتعد مسرحية (الأميرة تنتظر) ومسرحية (بعد أن يموت الملك) مـــن مسرح الإسقاط الذى يتطور إلى مسرح تحريض.

وفى عام ١٩٨١ يكتب محمد سلماوى مسرحية (فوت علينـــا بكـــرة)[3] ١٩٨١، وهى مسرحية تفضح الواقع المأزوم، من خلال عجز الإدارة وفســـادها، فأزمتنا الراهنة هى أزمة إدارة، فهذه المسرحية هى مسرحية سياسية، أخرجها سعد أردش، وقد استخدم فيها العناصر الجمالية من أغانى، وموسيقى، وأقنعـــة، وبقـــع

---

[1] انظر صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، المؤســـة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.
[2] انظر صلاح عبد الصبور: بعد أن يموت الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.
[3] انظر محمد سلماوى: فوت علينا بكرة واللى بعده، دار الوفاء للنشر، القاهرة، ١٩٨٣.

لونية، وما إلى ذلك، ليقترب من المسرح الشامل الذى لم ينص عليه المؤلف فى توجيهاته المسرحية[١].

وقد اعتمد مسرح ما بعد نكسة ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينيات على العودة إلى التاريخ العربى وأبطاله، حيث اعتمد معظم كتاب مسرح الإسقاط السياسى على الإبعاد التاريخى، معتمدين على حوادث التاريخ العربى. حيث "أعاد الكاتب بناء أحداثه، وتفسير تلك الأحداث، بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير الأساطير تفسيرا معاصرا"[٢].

كما اتخذ أيضاً مسرح ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينيات مظهرين أساسيين أولهما: ازدهار المسرح التجارى، والابتعاد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية، وثانيهما: يتمثل فيما ساد من متناقضات داخلية، أدت إلى تشتت الكتاب المسرحيين، والدفع بهم إلى إما قبول الأمر الواقع – يأساً من إصلاحه – ثم محاولة تبريره، هرباً من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه، والعمل على تثبيته، بحثاً عن الأمان الشخصى[٣] ورغم وجود بعض الكتاب الجادين، الذين يدركون حقيقة واقعهم "فقد حالت الرقابة فى المسرح دون وصول معظم أعمالهم، وألجأتهم لألوان من التحايل، جعلتهم يتعثرون بين التخفى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله"[٤].

---

[١] انظر خليل الجيزاوى: مسرح المواجهة، قراءة فى مسرح محمد سلماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٦٥.

[٢] د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص٩٤.

[٣] فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصرى، دار الفكر المعاصر، (د.ت)، ص١٦٦.

[٤] المرجع نفسه: ص ١٦٥ : ١٦٦.

وقد سيطر مسرح القطاع الخاص فى مصر، وخاصة فى فترة السبعينيات وما بعدها، وأضبح الاهتمام منصباً على النجم. كما اهتم مسرح الدولة بالمسرحيات المصرة، أو المترجمة، أو اللجوء إلى التجريب، حيث يبدو فى كثير من الأحيان، وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، والهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب[1].

وقد منعت الرقابة فى تلك الفترة كثير من المسرحيات لعدد كبير من الكتاب فى مصر، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظاماً، فإن هناك توجساً دائماً من أجهزة الدولة تجاه المسرح، مما أثر على تطور الحركة المسرحية فى هذه الفترة[2].

لكن يمكن القول إن انتكاسة المسرح السياسى فى السبعينيات لا تعنى إلهاء دوره، على العكس من ذلك تماماً، فإن الحاجة إلى استخدام المسرح كسلاح، أو أداة للتغيير، والتنوير، وبناء الشخصية المصرية، هذه الحاجة مازالت قائمة، بل أكثر إلحاحاً من أى وقت مضى، لبروز مسرح يخاطب الرجل الأمى بلغة يفهمها، مسرح يبعد عن المهاترات، والهرج، ويقترب من الأشكال البسيطة، التى تمكنه من حرية الحركة والانتقال[3].

وهذا ما أدركه بعض كتاب المسرح، من خلال جمع شتات أنفسهم، وتقوية إحساسهم بشخصيتهم الحضارية، المستمدة من تراثهم الثقافى، والحضارى، والقومى، فاهتموا بالفنون الجادة، والمسرح على رأسها، متمسكين بشخصيتهم القومية المتميزة، حيث تناولوا الكثير من القضايا الوطنية والقومية ذات الموضوعات الجادة، ومنهم

---

(1) انظر: د. شكرى عياد: الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

(2) انظر د. أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص١٠١.

(3) انظر د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص١٤١.

على سبيل المثال لا الحصر، ألفريد فرج، وعبد الرحمن الشرقاوى، ومحمود دياب، وصلاح عبد الصبور، ومحمد سلماوى وغيرهم.

فالمسرح هو مؤسسة ثقافية، تسهم فى بناء الإنسان، وتعزز لديه القيم الروحية والأخلاقية، والجمالية، والثوابت المبدئية، وتقيم معنى لأن نعيش، ونتجدد، ونتفاعل مع الإبداع، لنصقل حبنا للحياة، وتذوقنا لها، وننفعل فى الحياة إلى الحد الذى نشتاق فيه إلى الإبداع.

الفصل الثاني

المسرح والحراك القيمى

المبحث الأول
المسرح والقيم

القيم (Values) هي المعتقدات حول الأمور والغايات، وأشكال السلوك المفضلة لدى الناس، توجه مشاعرهم، وتفكيرهم، ومواقفهم، وتصرفاتهم، واختياراتهم، وتنظم علاقاتهم بالواقع، وبالمؤسسات وبالآخرين، وبأنفسهم، وبالمكان والزمان، وتحدد هويتهم، ومعنى وجودهم، أي أنها تتصل بنوعية السلوك المفضل، وبمعنى الوجود وغاياته... وفى جميع المجالات والاحتمالات تشكل القيم مقياساً يوجه سلوكنا، فنعتمده في عمليات إصدار الأحكام، والمقارنة، والتقويم، والاختيار بين بدائل في المناهج، والوسائل، والغايات[1].

لذا فهي من المفاهيم الجوهرية فى جميع ميادين الحياة الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والأدبية، حيث تمس العلاقات الإنسانية بكافة صورها؛ ذلك لأنها ضرورة اجتماعية؛ ولأنها عبارة عن معايير وأهداف لابد أن نجدها في كل مجتمع منظم، سواء أكان متقدماً أم متأخراً. فهي تتغلغل في الأفراد في شكل اتجاهات، ودوافع، وتطلعات، وتظهر في السلوك الظاهري الشعورى واللاشعورى. ففي المواقف التي تتطلب ارتباط هؤلاء الأفراد، تعبر القيم عن نفسها فى قوانين، وبرامج التنظيم الاجتماعى والنظم الاجتماعية[2].

---

(1) د. حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر- بحث استطلاعي اجتماعي - مركز دراسات الوحدة العربية، ط٧، بيروت ٢٠٠١ ، ص ٣٢٤.

(2) د. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، الهيئة العامة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣، ص ٢٠.

كما يعرف بعض الكتاب[1] القيم "بأنها من المفهومات التي يتوافر استخدامها عندما يتناول حديث الناس المهم والخطير من الأمور... فهي من المفهومات التى تستخدم عند الحديث عن مستقبل العالم، ومصير الإنسانية. ولا يقتصر حديث القيم على المشكلات العامة ذات الطابع القومي أو الدولي فحسب، بل نجده يتناول كذلك سلوك الأفراد. والقيم فى هذا المجال من الوسائل المهمة فى التمييز بين أنماط حياة الأفراد والجماعات.

وتميز العلوم الاجتماعية عادة بين القيم – الوسيلة، والقيم – الغاية، من حيث أن النوع الأول هو معتقدات تفاضل بين سلوك وآخر (الصدق أفضل من الكذب، والشجاعة أفضل من الجبن). أما النوع الثاني من القيم، فهي التى تحدد لنا الغايات المثلي التى نسعى إليها، ونحقق بها معنى وجودنا مثل(السلم، والعدالة، والحرية، والسعادة، والخلاص، وتحرير الوطن، والكرامة، والحكمة، والمساواة، واحترام الآخرين... الخ[2]

وفى الحالتين توجه القيم سلوك الإنسان، وتنظم علاقاته بالآخرين، وبالواقع، والزمن... ففي علاقته بالواقع، قد تحثه على السعي، والجهاد، فى سبيل السيطرة على الواقع وتغييره، أو على العكس، تحثه على القبول به كما هو، والتلاؤم معه، وفى علاقته بالآخرين. وقد تشكل القيم عند الإنسان مبادئ عامة كلية، يطبقها على الجميع دون تمييز، على أساس العنصر، أو الدين، أو غيره، أو تشكل مبادئ تخصيصية، تخضع

---

[1] عماد الدين إسماعيل وآخرون: قيمنا الاجتماعية وأثرها فى تكوين الشخصية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ص٤.

[2] **Milton Rokeach, "A theory of Organization and Change within value- Attitude systems journal of Social Issues, Vol. 24. no.1 (January1968). Pp. 13-33**

نقلاً عن د. حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٢٤.

لأهوائه، ومصالحه، وعصبياته، وقد ينزع الإنسان نزوعاً عقلانياً، أو عاطفياً، فردياً أو جمعياً، رسمياً أو عضوياً، وقد يكون الإنسان تابعاً أو مبدعاً، منفتحاً أو منغلقاً على نفسه، امتثالياً أو متمرداً، منهجياً أو ارتجالياً.. فوقياً يتمسك بالقيم العمودية (الوجاهة، والاستعلاء، والتسلط) أو القيم الأفقية (الأخوة، والزمالة، والمساواة[1]).

لذا فإنه عند الحديث عن المسرح، ودوره فى تشكيل منظومة القيم، فإنه يمكن القول إن "القيمة الدرامية تأتى من مظهر الحالة النفسية **Mood**، والطابع **Character** والحبكة **plot** والحوار **Dialouge** والموضوع **Teme** فى المسرحية... والقيم بطبيعة الحال تختلف من مسرحية إلى مسرحية، ومن تفسير إلى تفسير، وهذا التغيير يأتى من نوع، وقدر، ودرجة الدراما الصادرة من كل قيمة"[2] كما إننا نلاحظ ذلك من خلال تناول أرسطو لفن المأساة والملهاة. حيث يعرف أرسطو (المأساة) "بأن موضوع محاكاها أناس يقومون بأفعال جادة، ومادهما لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وطريقتها العرض المباشر للأحداث، ووظيفتها إحداث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة، وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا[3] كما أكد على أن أحداث الفعل الدرامي وأسلوب ترتيبها البنائى، إنما هو غاية التراجيديا...فإذا أحسن تنظيم أحداث الحبكة، فإنها تستطيع أن تحدث التأثير..كما يعتبر(التحول) و(التعرف) عنصران مهمان فى بناء الحبكة والعمل الدرامي.

(فالتحول) هو تغير حظ البطل من حال السعادة إلى حال التعاسة، أو العكس، كما فى تراجيديا أوديب مثلاً.

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٢٤،٣٢٥.

(2) د. أحمد زكى: اتجاهات المسرح المعاصر (دراسات فى الصورة الإبداعية) ج٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص١٦٥.

(3) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩، ص ٢٩.

أما (التعرف) فهو الانتقال من حال الجهل إلى حالة المعرفة، وقد يتعلق بالأشخاص، أو بالأشياء، أو بالأحداث، مما يؤدى إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة[١].

وقد قسم أرسطو التراجيديا إلى أربعة أنواع متمايزة، وإن تداخلت فى أصولها: التراجيديا المركبة التى تعتمد على عنصر التحول والتعرف، وتراجيديا المعاناة، وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق، ثم التراجيديا التى تستمد قوتها المؤثرة من مناظرها، ومناخها التصويري العام[٢].

ويعتبر (اسخيليوس) خالق التراجيديا، حيث أضاف الممثل الثانى إلى الممثل الأول الذى ابتكره (تسبس **tespis**)[٣] حيث إن الحوار يشكل جوهر وجودها كجنس درامي متميز، وبازدياد كمية الحوار، قل حجم وأهمية الأناشيد الجماعية التى كانت الجوقة تؤديها.. كما يعتبر (اسخيليوس) خالق الأسلوب المأسوي، وأول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات أخلاقية ودينية[٤].

كما أن ظهور المأساة وتطورها- جعل النقاد يبحثون عن أهم عناصرها، كما تمثلت فى مأساة أوديب وغيرها من المآسي الجيدة المتقنة البناء، وتوصلوا إلى أن المأساة غالباً ما تقوم على عناصر منها. الموضوع الجاد، والزمن المعقول فى حدود ساعتين أو ثلاث ساعات، والأحداث المحزنة أو المؤثرة، والنهاية الحزينة أو المؤلمة،

---

(١) المرجع السابق: ص ٣٣: ٣٤.

(٢) المرجع نفسه: ص٣٧.

(٣) تسبس هو أبو التراجيديا اليونانية، حيث أدخل الممثل الأول إلى الجوقة بعد أن كانت هى التى تقوم وحدها بالأناشيد، وقد نتج عن هذا الابتكار الثورى وجود لاعب يحاور الجوقة، ويمثل أهم الشخصيات، ومن ثم ولدت الدراما؛ لأن جوهرها هو التشخيص والحوار. انظر المرجع نفسه: ص٨٦.

(٤) نفسه، ص ٨٥.

وأن تؤدى كما يقول أرسطو- إلى الإشفاق، والتطهير؛ لاحتوائها علــى أحاســيس الرحمة، أو الشفقة، أو الخوف[1].

وقد كان الصراع فى المأساة الكلاسيكية التقليدية بين الإنسان وبعض القوى التى تفوقه قدرة، فهو صراع غير متكافئ، كما تعرف حتمية نهايته، وتلك القوى هي الآلهة أو نصف الآلهة من المخلوقات، أو القوى الغيبية التى تملك قدرات لا يمتلكهــا البشر، كما تكون أحداثها عنيفة ومحزنة.

وقد تخلصت المأساة منذ القرن الثامن عشر من مثل هذه القــوى الخفيــة والغيبية كعناصر للصراع، ومكونه له، ودافعه لأحداثه، وحلت محلها قوى أخــرى، كقوى الظروف المحيطة، أو العوامل الناشئة فى الحياة... وما إلى ذلك.

كما اختار كتاب المأساة المعاصرة صراعاً آخر له أهمية عند جمهور عصــره، كالصراع ضد بعض القيم الفاسدة فى المجتمع فى عصر معين، هذا الصراع الذى قــد يدفع البطل أو الشخصية إلى الاستسلام أو الضياع[2]. وكثير من أبطال المآسي قديماً وحديثا فرضت وجودها، وكتب لها الخلود، بفضل ما تمثله من القيم والمواقف، وما تنطق به من الأقوال فى تلك المواقف، فتصبح أقوالها جارية مجرى المثل على الألسنة، حيث يندرج تحت فكرها كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة، ويدخل فى ذلك البرهنة، والتنفيذ، وإثارة الانفعالات، وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة مهمــة، أو تافهــة منتقصة[3]. ومن هذه الشخصيات الخالدة المعروفة، شخصيات هاملت، وماكبــث، والملك لير، وعطيل فى مسرحيات شكسبير.

[1] انظر د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٨، ص١٨.

[2] المرجع نفسه:ص ١٩ : ٢٠

[3] أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٧.

وقد وصف أرسطو الشخصية التراجيدية بالشخصية الفاضلة، حيث نلمس القيم التى أراد أن يظهرها أرسطو من خلال هذه الشخصية، حيث يقول: "العدل والشجاعة أعظم حظاً من التقدير؛ لأن الشجاعة مفيدة للآخرين فى الحرب، والعدل مفيد فى السلم أيضاً، ويتلوها السخاء؛ لأن السخى ينفق فى سعة، ولا يتشاجر فى سبيل امتلاك الثروة.. والعمل فضيلة تعطى لكل ذى حق حقه وفقا للقانون. أما الظالم فيطالب بما للآخرين على خلاف القانون، والشجاعة تجعل الناس يقومون بالأفعال النبيلة وسط الأخطار وفقاً لما يمليه القانون، وضدها الجبن.. أما كبر الهمة ففضيلة بها يكون المرء حسن الأفعال العظيمة، وضدها الدناءة. وأما المروءة ففضيلة تفعل النبل بالتوسع فى الإنفاق، وضدهما صغر النفس والنذالة، وأما اللب ففضيلة الرأى التى بها يكون الرأي الحكيم فيما يتعلق بالخيرات والشرور[1].

لذا يرى أرسطو أن أهم المقومات فى بناء الشخصية التراجيدية، هو جعل ما تفعله مطابقاً تماماً لطبيعتها، فالعامل الجوهري الذى يبنى الشخصية – أولاً وقبل كل شئ – القيم الإنسانية التى تفصح عنها الأفعال.

أما فيما يتعلق بالملحمة، فيرى أرسطو أنه يستوجب بناء حبكتها على أصول درامية، كأن تدور قصتها حول فعل واحد قائم فى ذاته ككائن حي، حتى يمكنها إثارة متعتها الخاصة بها، كما يحتم ألا تكون كالتاريخ. حيث إن "الحبكة الدرامية تكون مسيطرة فى الحالات الآتية: من خلال اهتمام الجمهور فى خلاصة المسرحية– والتشويق، وهو القيمة العاطفية الأولى فى المسرحية– الصراع والذروة – تعقدات الموقف ذات أهمية خاصة فى حد ذاتها – كما إن الحبكة تحرك الشخصية وليس

[1] انظر أرسطو: فن الشعر، وكذلك عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس فى الكوميديا، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥ : ٨٦.

العكس – الفعل الجسدى والعنف يؤكدان الحدث – الجو والمحيط العام يستخدمان فى تشكيل القصة "[1].

وتنفق الملحمة مع التراجيديا فى عناصر البناء، ما عـــدا عنصـــري الغنـــاء والمرئيات المسرحية. كما أن أنواع الملحمة هي نفسها الأنواع التى للتراجيديا، إلا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول، والوزن الشعري، وتتفقان فى أن كلاً منهما يحدث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة[2]

كما نلاحظ تشكيل القيم من خلال الملهاه أو الكوميديا، حيث إن الكوميـــديا عند أرسطو هي" محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العـــام، وهـــذه الرذالـــة الصادرة عن هؤلاء الناس ذات طبيعة خاصة، فهى تبعـــث علـــى الضـــحك، بســـبب التعصب، أو الخطأ الذى يعتورها، ولكنها لا تحدث ألماً للآخرين. ويتمثل ذلك فى القناع الكوميدي الذى يوهمهم بالقبح والتشويه، ولكنه لا يؤذى مشاعر مشاهده[3].

فيشير أرسطو هنا إلى أهمية إثارة انفعال الضحك فى نفس المتفرج، ثم يؤكد على معنى رداءة الشخصية، وتدنيها عن مستوى العامة، وهو إمكانية شعور المتفرج بالتفوق، أو النعمة، أو النجاح، أو الرضا. ثم نلاحظ تأكيده على ألا تسبب مثيرات الإضحاك ألماً أو أذى للمتفرج؛ لأن ما هو مؤلم عند أرسطو يضاد حال الاســـتقرار. وإذا كان عاملا الضحك والتفوق متواجدين كما هو وأضح فى كلام أرسطو عـــن الكوميديا، فإن الوظيفة التى يقوم عليها الشعر الدرامي الكوميدي يتمثل فى تطهـــير المتفرج من انفعال الغضب، عن طريق إثارة الضحك فى نفسه[4].

---

(1) د. أحمد زكى: اتجاهات المسرح المعاصر، ج٢، مرجع سبق ذكره، ص٢٢٩.

(2) المرجع نفسه: ص ٤٣.

(3) المرجع نفسه: ص ٢٨.

(4) عصام الدين أبو العلا: نظرية أرسطو طاليس فى الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص ٥٥.

وقد وصف أرسطو الشخصية الكوميدية بالشخصية الرديئة. من خلال حديثه الصريح عن صفاتها:

"البخيل فيما يتعلق بالمال، والفاجر فيما يتعلق بالشهوات الجسدية.. والجبان فيما يتعلق بالأخطار؛ لأن الهلع يجعله يتخلي عن إخوانه فى الخطر، والطموح فيما يتعلق بتشوقه إلى الكرامة،...وذو الأنفة فيما يتعلق بالانتقام والعقاب.. والوقاح الوجه فيما يتعلق بإزدرائه لآراء الآخرين، وبالمثل فإن كل واحد من سائر الناس ظالم فيما يتعلق بضعف خاص به"[1].

لذا نلاحظ من خلال الفقرة السابقة، أننا أمام مجموعة من الأنماط الإنسانية، يتسم كل منها بضعف خاص فى نسقه الأخلاقي، وهو ما يفسر لنا تعبير (أشخاص أردياء)، بأن الشخصية الكوميدية، هى تلك التى تتصف بعيب خلقي ما،كالبخل، والفجر، والجبن.. الخ.

وهى صفات يمكن أن نحكم عليها – ومن جهة النظر الأرسطية – حكماً قيمياً أخلاقياً، بوصفها قبيحة أو سيئة، كما أنها – فى الوقت نفسه – مثيرة للضحك[2].

فالصفات المناقضة للشخصية الفاضلة هي ذاتها الصفات التى تميز الشخصية الرديئة.. وبالتالى فقد استطاع أرسطو هنا أن يضع يده ليس غلى مفتاح الشخصية الكوميدية فى الأعمال الإغريقية فحسب، بل استطاع أن يستخلص أنماط الشخصية الكوميدية بشكل عام.

أما الملهاة عند (أرستوفان) فكانت تتعرض بالهمز واللمز للأشخاص والمؤسسات، حيث إنه "كان مباحاً لكاتب الملهاة أن يستخدم أية صورة من صور

---

(1) انظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة " إبراهيم حمادة "، مرجع سبق ذكره ص٨٨ وما بعدها.

(2) عصام أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس فى الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص٨٦.

الاقام والسخرية، كما يستطيع فى هجومه أن يتخذ أقوى صورة من اللمز، أو أقوى صورة من السخرية اللاذعة، أو كلتيهما معاً، وقد يستطيع أن يستخدم العمل العنيف، والأغاني الهزلية[1].

وقد كانت الملهاة عند (أرستوفان) تعنى أموراً ثلاثة هي: مشاهد مرحة فى مهزلة تدفع جمهوره إلى الانطلاق فى ضحك وقهقهة لا حدود لها، ولمزاً كثيراً ما كان شخصياً جداً فى معاصريه وفى أعمالهم، وهو لمز يدفع جمهوره إلى التفكير فى الأمور السياسية، أو الفكرية، أو الاجتماعية، وقد يؤدى بهم إلى إصلاح ما اعوج منها، وأغاني ذات جمال ساحر، توفر لجمهوره شعوراً بالرضا الجمالي[2].

وقد تطورت الملهاة الكلاسيكية فى المسرح الأوروبي، وخاصة فى إنجلترا فى عصر عودة الملكية، فاتخذت من سلوك العصر، أو أنماط ذلك السلوك، وتصرفات بعض رجاله ونسائه موضوعاً لكوميدياته، وقد وافق هذا التطور تطور المجتمع الإنجليزي، حيث إنه فى عصر الملكة إليزابيث، وما بعده فى القرن السابع عشر– عصر الأرستقراطية الإنجليزية– قد غلبت هذه الطبقة على مقدرات الحياة والمجتمع، وانزوى ما دونها من الطبقتين الوسطى والدنيا، فكانت المسرحية عامة، والملهاة خاصة، تبرز جوانب تلك الطبقة وأسرار سلوكياها..

ثم جاء القرن الثامن عشر، فقويت فيه الطبقة الوسطى، وبدأت تفرض وجودها فى الحياة، وتمثلت فى الصناع والتجار، وأصحاب المهن والحرف، فاضطر كتاب المسرح أن يراعوا هذه الطبقة، وأن يبرزوا حياها، واهتماماها فى مسرحياهم. وكان هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع واضحاً فى لون المسرحية وأشخاصها، حيث

---

[1] فردب. ميليت – وجيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة – صدقى خطاب، مراجعة د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص١٩٨.

[2] المرجع نفسه: ص ١٨٢.

لم يقتصر الكتاب على الطبقة الأرستقراطية الجديدة، التى أخذت تنمــو، وتفــرض وجودها على الحياة والمسرح، وزاد اهتمامها بالمسرح، وازداد ارتيادها له، ومــن ثم فقد تركزت الملهاة فى هذه المرحلة على القيم الأخلاقية والدينية المحافظة،كما ارتفعت نبرة الوعظ فى نصوص المسرحيات وطريقة أدائها[1].

وقد شاع فى إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشــر نوعــان مــن الملهاة[2] النوع الرومانسي الشكسبيرى، من مثل مسرحياته (حلم ليلــة صــيف – وكما تهواه – والليلة الثانية عشرة) وتضم هذه الملاهــي شخصــيات مــن جميــع الطبقات. والنوع الثاني أعقب الملهاة الشكسبيرية فى القرن السابع عشــر والثــامن عشر، ملهاة الوعظ فى القرن الثامن عشر أيضاً، وبدأ آنذاك اهتمام النــاس بتلقــى الوعظ من المسرح، فلــبى الكتــاب رغبــاتهم، وحركــوا أشــخاص ملاهــيهم وأحداثها،للانتصار الحتمى للطيبين الخيرين على الأشرار.

وقد ظهرت الكوميديا الجدية على أيدي جماعة كتاب القرنين الثامن عشــر والسابع عشر، أمثال (جونسون) (وموليير). حيث كانت الملهاة عند (جونســون) تعتمد على السخرية أكثر من اعتمادها على الفكاهة التى تثير الضحك، حيث كان يؤمن بأن للملهاة وظيفة اجتماعية يجب أن تؤديها، فهى تفيد المجتمع بتناولها لــبعض عيوبه ونقائصه، وعرضها على خشبة المسرح للسخرية منها.

كما كانت الملهاة عند (موليير) مستمدة من الحياة والبيئة المحيطــة، حيــث أدرك موليير وظيفة الملهاة الاجتماعية.. فكانت كوميدياته تقوم على السخرية مــن نقائص عصره ومثالبه، ومن مسرحياته (المتحذلقات – ومدرسة الأزواج – ومدرسة

---

[1] د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

[2] المرجع نفسه: ص ٢٤.

الزوجات – وعدو المجتمع – وطرطوف – ودون جوان، وغيرها من المسرحيات الكوميدية الرائعة التى يفخر بها المسرح الفرنسي[1].

كما نلاحظ تشكيل القيم الدرامية من خلال تطور الملهاة بعد (موليير)، وذلك من خلال المزج المتكرر بين الأنماط، واستخدام الملهاة لبث بعض الأفكار الخاصة بمؤلفيها، ومذاهبهم الفكرية والاجتماعية، كما هو الحال مثلاً فيما كتب (ابسن) و(برناردشو). فالمسرح الحديث والذى يؤرخ له منذ أن كتب إبسن مسرحياته التى تعتمد على العلاقات الاجتماعية فى المرحلة التى تعرف بالمرحلة الوسطى من إنتاجه، قد استطاع أن يكتسب احترامه. من خلال احتوائه وتبنيه لهذه العلاقات الاجتماعية. واستمر المسرح منذ هذا الوقت فى اكتساب المزيد من الاحترام مع كل إنتاج يعتمد على المسائل الاجتماعية[2].

ولما كانت الملهاة الحديثة بعد إبسن وشو قد اتجهت إلى الواقعية والواقعية الرمزية أحيانا فى علاجها لمشكلات المجتمع وقضاياه، فإنها اتخذت كذلك من أدوات الملهاة التقليدية من السخرية من الواقع بعض صوره المتمثلة فى الحياة اليومية فى البيت والشارع.

وقد سار كتاب الملاهي فى القرن العشرين على درب إبسن وشو فى الملهاة الاجتماعية، من حيث النقد الاجتماعي، والسخرية من الواقع، وعرض عيوبه، عن طريق تصوير نماذج منحرفة من البشر، أو من السلوك البشرى، فى إطار من السخرية، والتصوير الكاريكاتيري الضاحك..

---

[1] المرجع السابق: ص ٢٥-٢٧.

[2] جون جاستر: المسرح فى مفترق طرق، ترجمة سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٨٤.

كما اتخذت الكوميديا فى العصر الحديث صوراً تختلف بعض الشيء عن صورها القديمة، فأصبحت الكوميديا الآن مسرحية تعنى بموضوع اجتماعي من واقع الحياة، تتناوله بطريقة ساخرة، فقد تدعو إلى الضحك، ولكنه ليس الهدف فى حد ذاته، وإنما للوقوف على قبح ما يعرض من نقيصة أو سوء، مما يؤدى إليه التناقض فى المواقف، أو معارضة السلوك البشري[1].

ومن ناحية أخرى يمكن القول إن الظروف الثورية فى المجتمع هى التى تؤدى إلى ازدهار المسرح. فالمسرح بحكم اعتماده على الحركة يجد أن القوة الدرامية فى أي مسرحية تستمد كيانها من كونها صورة مركزة للقوة الاجتماعية الدافعة فى الظروف الثورية التى يمر بها أي مجتمع، وبالتالي فإن المسرح يعكس بالضرورة ظروف التغير الاجتماعية التاريخية، حدث هذا فى بلاد الإغريق القديمة[2] عندما كان المجتمع يتحول من مجتمع بدائي إلى مجتمع مدني، وما استتبع ذلك من تغير فى التركيب الطبقي للمجتمع، فظهر المسرح الإغريقى ، وكان النبع الذى تستقى منه الدراما حتى يومنا هذا.

وتكرر الشيء نفسه فى إنجلترا فى عصر النهضة، والمجتمع الإقطاعي تتقطع أواصره، فكان المسرح الإليزابيثى، ثم كانت المحاولات الثورية فى المسرح على أيدي الواقعين، والطبيعيين، والرمزيين، والتعبيريين، وكانت هذه محاولات تستمد وجودها من مجتمع تنهار قيمه.

فالمجتمع الرأسمالي الذى هاجمه (إبسن) مثلا، لم يكن مجتمعاً يخوض غمار تجربة ثورية[3] بل كان مجتمعاً كشف عن وجه الرأسمالية الحقيقي، بما فيها من استغلال،

(١) محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص٢٨: ٢٩.

(٢) د.أمين العيوطي: المضمون الثوري فى المسرح المصري المعاصر، مجلة المسرح، ع١٩، يوليو ١٩٦٥، ص٣١.

(٣) المرجع نفسه : ص ٣١.

وقيم مادية وخلقية، أثارت غضب الفنان، فجاءت المذاهب الفنية المختلفة تعبيراً عن إدانة الفنان لهذا المجتمع، وبذلك كشفت ثورة الفنان فى المسرح النقاب عن مجتمع ينهار خلقيا، فى محاولته للتطلع إلى مجتمع أفضل.

فمثلاً فى المسرح الفرنسي، عند الحديث عن (سارتر) و(وكامو) نجد أنهما كانا رمزاً للثورة عام ١٩٤٥، حيث إن (سارتر) قد اتجه إلى الأدب السياسي.. ولم يهتم بالطريقة التى يرى بها الإنسان العالم، بل اهتم بالقيم التى تقوم عليها حياة البشرية الجماعية.. حيث أراد أدباً ملتزماً باتجاه تاريخي وسياسي معين[١] لذا فقد كان مسرحه نداء للحرية، وتهديداً وإدانة لكل ما يعترض طريقها. ومن مسرحياته(موتى بلا قبور – الشيطان والرحمن – الذباب – الأيدي القذرة).

أما (كامو) فقد لعب دوراً إيجابيا فى المقاومة، وكتب العديد من المسرحيات منها: (حالة حصار – العادلون) وقد وجدت الأحداث السياسية التى عاشها صدى فيما كتب من مؤلفات، كما أن القوة التى يؤكد بها كامو غاية الثورة كقيمة روحية، توحد بين الثورة وبين الأحرار، وتقضى بهم إلى البراءة والطهر[٢].

لذا فإنه عند الحديث عن المسرح وعلاقته بمنظومة القيم يمكن القول إنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية بشكل عام، والمسرح بشكل خاص، بالاعتماد على منطق التطور الداخلي لها، دون ردها إلى التغييرات الاجتماعية والثقافية التى لحقت بالمجتمع فى فترة تاريخية معينة.. حيث يجب الربط بين الفن والعوامل الإجتماعية، التى هي فى واقع الأمر عوامل اقتصادية، وسياسية، وثقافية، وتاريخية فى آن واحد[٣] كما

---

[١] د.سامية أحمد أسعد: فى الأدب الفرنسي المعاصر، مرجع سبق ذكره،ص٢٩١:٢٩٢.

[٢] انظر المرجع نفسه: ص ٢٩٣ – ٢٩٨.

[٣] أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة : د.فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٥.

أنه لا يمكن دراسة الظاهرة المسرحية بعيداً عن المجتمع الذى ظهرت فيه؛ لأنه لا توجد ظاهرة فنية فى المطلق، بل هناك مجتمع يرتبط بالظاهرة[1].

كما أن الفن صورة من صور الوعي الاجتماعى، وظاهرة من الظواهر الثقافية، وهو يخضع فى تطوره للقوانين العامة لعلاقة الوعي بالوجود. فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده، وطبيعة علاقاته وقيمه.

كما أنه من خلال تفاعل الفنان المبدع مع مجتمعه وقضاياه، واللحظة التاريخية التى يعايشها، يحقق ما يعرف بخصوصية الفن.. وينتج الفنان آثاره فى ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعى، من حيث أدواته، وخاماته، وعاداته، وعلاقاته، لذلك فإن الفن يتبع فى تطوره الخصائص الأساسية لتطور الوجود الاجتماعى فى مجتمعه[2].

"فعند تقييم العلاقة بين الفئات الاجتماعية المتعددة والفن، والعلاقة بين إنتاج القيم الروحية وتوزيعها، وفى مجال سوسيولوجية الجمال، يمكن تطبيق مبدأ اقتصار العمل الفني على صلاحيته العامة، وعلى بحث عدد الناس القادرين على استخدامه، بهدف السعي وراء أهداف نبيلة، مثل تنظيم العلاقات الاجتماعية، بما يكفل إزالة الحواجز التى تعزل الطبقات العاملة عن الفن، وتأمين حصول الجميع (بلا استثناء) على كنز الفن، كي تتوفر الفرص أمام الجميع لتنمية شخصياتهم"[3]

كما يعتبر الفن أكثر قدرة على تحقيق اتصال حقيقي بين الناس، من خلال أن العمل الفني الحقيقي يزيل من ذهن متلقيه تلك المسافة التى تفصل بينه وبين

---

[1] د. فوزي فهمي: محاضرات فى سوسيولوجية المسرح، المعهد العالي للنقد الفني، ص ٨١.

[2] د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢، ص٣٦.

[3] يوري دافيدوف: الثورة والفن فى القرن العشرين، ترجمة: سامى الرزاز، ط١، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨، ص ٤٢.

الفنان، وأيضاً التى بينه وبين كل الناس الذين يتمثلون هذا العمل الفـني، وفى هـذا التحرير لشخصية الفرد من عزلتها ووحدها، وفى هذا التوحيد لها مـع الآخـرين، تكمن الخاصية الأساسية والجاذبية الرئيسية للفن[1].

كما يؤكد أرسطو على "أن كل فن يولد متعة خاصة به، تمثـل غايتـه أو وظيفته، أما ما يحدد طبيعة هذه المتعة، فهو المعنى الانفعالي، أو التأثير الذى يسـببه العمل الفني. وهذا المعنى الانفعالي يتعين بالمعنى الأخلاقي للموضوع المحاكى، والذي قد يكون النبالة أو الرداءة، وهما بهذا محركان للانفعالات.. ولكن إذا كانت متعة الفن تنشأ من القيم الأخلاقية لما يحاكى، فيكون الإنسان بهذا هوما يحاكيـه الفـن أولاً؛ لأنه لا يوجد شيء له معنى مؤثر إلا بعلاقته بالإنسان. كما أن أى عمل فـني يكتسب خصوصيته طبقا لمعناه ودلالته. فالمسألة ليست فعـلاً فى حـد ذاتـه، أو شخصية ما مع ذاتها، أو فكرة ما فى ذاتها هي التى تمنح العمل الفني شكله، ولكنه نوع معين من الفعل، أو نوع معين من الشخصية، أو نوع معـين مـن الفكـرة، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع- كما يرى أرسطو - تقوم أساساً علـى المعنى المؤثر[2].

كما يشير أرسطو إلى أن غاية العمليات الفنية المختلفة ليست واحدة، إنمـا لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة، ومتعتها الخاصة أيضاً، وهذه المتعة لا ترتبط بفـرد مستقل، وإنما بإنسان هو جزء عضوي فى جسم المجتمع الذى ينتسب إليه، أى أنهـا متعة الإنسان المنتسب للمبادئ الخلقية، والعقلية، والعاطفية، التى تتخلـل المجتمـع كوحدة كلية[3].

---

[1] المرجع السابق: ص٤٣.

[2] أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره، ص ٧١.

[3] المرجع نفسه: ص١٤٥.

فالعمل الفني يخلق دنياه الخاصة، وله قيمه الإنسانية الشاملة[1] حيث إنــه لا يتحرى التفاصيل الدقيقة فى الواقع، كما أنه لا ينقل الواقع الحرفي. فالفنـــان لـــيس مؤرخا يتحرى الدقة والصدق فى كل معلومة ومقولة، وهو ليس رجـــل دولـــة، أو مفكراً سياسياً، وإنما هو إنسان مبدع حساس، له أمانيه، وأحلامه التى تتعلق بما هـــو أنساني وشامل، وبالقيم العامة.

فالفن هو نبت طبيعي، ينمو من الإلهام والتلقائية، ويزدهر بـــروح عفويـــة، وبسيطة، حيث ينشد تزكية القيم الإنسانية والاجتماعية.

لذا، فإن كل محاولة لكشف النقاب عن المسرح، وإمكانات تأثيره، وتشكيله للقيم، يجب أن تبدأ من المجتمع الذى يوجد فيه المسرح، والمجتمع الذى تنعكس عليه أعمال المسرح وإليه توجه.

فالظروف التى يستمد منها المسرح مادته، هى الروابط القائمة فى المجتمـــع بأسره، حيث يتخذ من هذه الأمور مادة له، وهو بإذاعتها يـــؤثر فى المنـــاخ العـــام، ويتفاعل مع الوسط الذى يوجد فيه، ويعمل على تشكيله[2].

كما أن الوصول بالقضايا العامة إلى الرأي العام، وتبصيره بها، أصبح اليـــوم من أهم مهام المسرح، بل هي أهم مهمة على الإطلاق، وعبر العصور والقرون غيرت هذه المهمة من مضامينها ووسائل تحقيقها، ولكنها كمهمة، وكوظيفة للمسرح بقيت كما هي[3].

فهو أحد أشكال الوعي الاجتماعي؛ لاحتوائه على حصـــاد إدراك البشـــر لعالمهم الذى يعيشون فيه، والكون الذي يحتويهم، حيـــث إنـــه يتـــأثر بـــالظروف

---

(1) نادية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٧.

(2) بيتر إيدين: المسرح المعارض، ترجمة – حامد غانم، أكاديمية الفنون، ص ١٨.

(3) المرجع نفسه : ص ٢٧.

الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية التى يمر بها مجتمع من المجتمعات من فترة زمنية إلى أخرى، بل ويؤثر فيها، من خلال التفاعل الدائم، والمتجدد، والمستمر[1] فعلاقة الدراما بالشعب هي علاقة تقوم على الإبداع من ناحية، وعلى التذوق الفني من ناحية أخرى.. حيث إن الدراما الشعبية إنما انبثقت عن عقيدة وإرادة، وهى تلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التى صدرت عن الشعب نفسه، تحقيقا لمنفعة، أو قيمة، أو استهدافاً لغاية اجتماعية أو فنية[2].

إذاً المسرح هو ثقافة وفكر المجتمع الذي يعيش فيه، حيث إنه لا يخلق من عدم أو فراغ، إنما هو نتاج العملية الثقافية كلها، يقدرها ويروج لأهم معطياتها، يضيف إليها، ويحذف منها، ولكنه فى النهاية يتعامل معها، وبهذا يصبح للمسرح وجود، وفاعلية، ودور حقيقي، يمكن أن يلعبه فى تشكيل القيم التى يريد أن يغرسها، "فهو التعبير الصادق عن العملية الثقافية، وهو – أيضاً – فى النهاية نتيجة بين نتائجها، فمتى تنكمش العملية الثقافية ينكمش المسرح، كما أن العملية الثقافية هي أيضا ليست وليدة الصدفة أو الفراغ، إنما هي نتاج المجتمع، فهى إحدى الظواهر الاجتماعية التى تتأثر وتؤثر فى غيرها الظواهر[3].

ويتطرق رشاد رشدى لعلاقة المسرح بالمجتمع ودوره فى تشكيل القيم بقوله: "إن المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية، قد تكون عكسية، وقد تكون طردية، بمعنى أنه حينما تزيد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح.. ويبرز ويتقدم، ليظهر دوره المهم فى تغيير المجتمع، وكذلك حينما يسبق المجتمع المسرح بظهور ثورة، يتحول المسرح كي يلحق بهذا المجتمع الجديد... وهذا ما حدث للمسرح المصري مع ثورة

---

[1] محمد شيحة: الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢.

[2] عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣، ص ٢٢٦.

[3] فتحي سلامة: المسرح وأزمة الثقافة، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٢، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٦٧.

يوليو، فقد تأثر المسرح بالثورة تأثراً كبيراً... وقد ظهر هذا التأثير الثوري على المسرح عن طريق التأثير المباشر، فيتضح فى معالجة الكاتب لمواقف خلقتها الثورة ... فقد دبت الثورة روحاً جديدة فى أدب المسرح، وتتمثل هذه الروح فى الإيمان بمجتمع جديد، يقوم على قيم جديدة، لا تسمح لأحد بالتخلف عنها، بل تدعو الجميع إلى المساهمة فيها[1].

كما أن المجتمع يسعى لحماية نفسه من القيم الاجتماعية، والمفاهيم الفكرية التى تتعارض مع قيمه، ومفاهيمه النابعة من ظروفه الخاصة به، والموجهة لخدمة الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها، بصرف النظر عن اتفاق القيم والمفاهيم مع ظروف غيره من المجتمعات؛ لأنها قد لا تسهم فى خدمته، وتطويره، ودفعه إلى تحقيق أهدافه، بقدر ما تلحق به الضرر، وتعوق تقدمه، والفنون، وخاصة المسرح هي من أهم الأشكال التى يتم عن طريقها طرح القيم والأفكار على المجتمع؛ لأن العمل المسرحى تحركه فرضية معينة، أو موقف معين للكاتب، حيث يشكل العمل، ويتحكم فى اختيار المشكلة، ورسم الأحداث، وبناء الشخصيات، وتحديد مواقفها، واختيار عناصر الصراع، ونوعها، وحجمها، والانتصار لمبدأ معين، أو فكرة، أو شخصية تمثل قيمة معينة[2].

لذا يرى أستاذنا الدكتور (صلاح فضل) أن: "كل أدب عظيم وأصيل مهما كانت قدرته الهائلة على امتصاص العناصر الغريبة عنه، له خط تطور خاص به، محكوم بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى يمر بها وطنه، وبطبيعة لغته وتراثها، وأشكال التعبير فيها؛ لأن الأدب يمثل جزءاً من الواقع الفردي والاجتماعي

(1) رشاد رشدى: مقالات فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧، ص ١٧٧: ١٧٨.

(2) جمال عبد المقصود: الرقابة والمسرح، مجلة المسرح، ع٩، السنة الأولى، مارس ١٩٨٢، ص ٨٧.

المحسوس، وأن ظواهره لابد من تلقيها، وفهمها، وشرحها كبقية الظواهر التى نجدها فى عالمنا الذي قدر لنا أن نعيشه[1].

فالأفكار ليست هى التى تولد أفكاراً أخرى، وليست الأشكال الفنية هي التى تخلق أشكالاً جديدة، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للإنسان هي التى تحدد أيضا التطور الذي يصيب تصوراته الفلسفية، وتمثيلاته الفنية... وهذا لا يعنى قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما، وبين تلك التى تنتمي إلى الفترة السابقة عليها، أو اللاحقة لها. فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة إلى أخرى، إلا أنه فى نهاية المطاف، فإن العنصر المتحرك الفعال يتمثل فى القاعدة الواقعية[2]

كما أن المثقف إذا لم يستطع أن يرتبط بحركة الطبقة التى يعبر عنها، أو بحركة المجتمع الذي يعبر عنه، ويتعامل معه ارتباطاً جماهيرياً ومنظماً، فإنه لن يستطيع أن يتجاوز مرحلة التعبير عن مجتمعه إلى مرحلة التأثير فيه.

ولهذا يمكن القول إن المسرح حياة كاملة تتمثل فيه وحدة النظرية والتطبيق، بحيث يلاحظ الكاتب مدى تأثير أفكاره وموقفه على المتلقي، وبهذا يتم التفاعل بين المسرح والحياة، فكل منهما يؤثر فى الآخر، ويتأثر به، ومن هذا المنطلق يتجاوب فن المسرح مع واقع الحياة والمجتمع، لإبراز القيم، والمفاهيم، ومحتويات الرموز التى تتفاعل مع الواقع المحيط، بحيث يصبح المسرح أقدر على تغيير الواقع وتطويره[3].

---

[1] انظر أحمد العشري: ثورة يوليو والمسرح المصري، مجلة المسرح، ع١٣، السنة الثانية، أغسطس، ١٩٨٢، ص ٣٨.

[2] د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢، ص٦٢.

[3] انظر أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصري، مرجع سبق ذكره، ص ٣٩.

ومن ناحية أخرى، فإن تمرد المبدع على الأوضاع السائدة فى المجتمع يمنحه قدرات ووسائل تمهد للفعل الثوري[1] كما يهبه تمرداً دراميا جوهرياً، ويمنحه قيماً عن العالم تمكنه من القيام بالفعل الدرامي الذاتي، حيث إن "الأدب والفن بغير القيم الفنية والجمالية لا يفقد طابعه الجمالي فحسب، بل يفقد أيضا فاعليته؛ لأن تلك القيم الفنية والجمالية هي التى تفتح أمامه العقول والقلوب"[2]

كما يرى (محمود أمين العالم)[3] إنه "على الكاتب المسرحي ألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية، وإنما عليه أن يتعمق علاقاتنا الاجتماعية، ويتسلل إلى نسيجها الحي، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم يجسد هذا الصراع فى نماذج وشخصيات صادقة، ويقيم منها أحداثاً ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فني على درجة كبيرة من الجودة. "حيث إن أعمق الشخصيات المسرحية، أكثرها تكثيفاً للحظات الصفاء".

وكلما نجح العمل المسرحي فى استخدام الإضاءة، وتوظيف التكوين التشكيلي للمسرح، وموسيقية الحركة عليه، كلما تجسمت فيه قيم شعرية أصيلة[4] حيث يعترف أرسطو بالقيمة الشعرية، أو قيمة المحاكاة ...حيث تعنى المحاكاة عنده "جعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان،

---

[1] هناء عبد الفتاح: المسرح والحرية فى ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، مج ١١، ع٢ صيف ١٩٩٢، ج٢، ص ١٥٧.

[2] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر، (د.ت)، ص ٢٢١.

[3] محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربي المعاصر، ص ٥٦.

[4] د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختارة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢.

أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، أو كما يعتقد أنه كان كذلك، وبهذا تكـون دلالة المحاكاة ليست إلا إعادة خلق[1].

فالاعتراف بقيمة العمل الدرامي فى المسرح أمر مرغوب فيه فى حد ذاتـه، ولكنه فى الوقت نفسه ميزة تمنحها الجماهير لمن ينجح فى إقناعها، لا لمن يتحكم فقط من إثارة حماسها، وجمهور المسرح لا يعترف بهذه القيمة إلا حينما تصـبح القضـية المطروحة على خشبه المسرح جزءاً لا يتجزأ من الصياغة الفنية، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر[2] حيث إن الحركة هي جزء من واقع اجتماعي، وثقافي، وسياسي محدد، تنبع منه، وتتفاعل معه، وتؤثر فيه، وتتأثر به، ونهضة المسرح–فى واقع الأمر– هى جزء من نهضة المجتمع عموماً، ونهضة الأوضاع الثقافية فيه[3].

فالفن المسرحى يستخلص قيمته الحقيقية لما يعرض من فن، من خلال ارتباطه بقضايا المجتمع، والتزام الفنان بهذه القضايا، وارتباطه بها[4]. فالنظارة ليسـوا مجـرد مستقبلين متذوقين، ولكنهم فى واقع الأمر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجماعيـة بالمسرحية، التى يتحولون عند مشاهدتها إلى مبدعين وممثلين فى وقت واحد.

ولعل هذا هو الذى يحكم على نجاح الدراما أو فشلها؛ لأن الجمهور يتمثل القيم والحوافز منها، حتى بعد أن يغادر المسرح.. فتاريخ الدراما هو بعينه تـاريخ الجمهور[5]، فالواقع أن الدراما لم تزدهر إلا فى المراحل التى كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية، فهى فى الواقع المشخص لوجدان الجماهير.. حيث إن الـدراما

[1] أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥.

[2] د. محمد حمدى إبراهيم: جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية، مجلة المسرح، ع١٤٣، أكتوبر ٢٠٠٠، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٢٤.

[3] نادية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٤.

[4] د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص٢٩.

[5] د. عبد الحميد يونس: المسرح والجمهور، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٧، إبريل ١٩٨٠، ص٥٩.

الحية تفرض تأثيرها الإيجابى فى النظارة إلى فترات تقصر أو تطول بعد مشاهدة المسرحية، بل إنها إذا كانت من الروائع تعيش وتثبت فى العقول. وهكذا يمكن القول إن المسرح فى كل العصور على اختلاف أطواره وأنواعه، إنما هو مسرح كل إنسان بلا فارق أو تمييز.

كما يرى أرسطو أن الأدب يستخلص القوانين الثابتة والمطلقة من خلال فحصه للتجربة الإنسانية فى عوارضها وعشوائيتها، ومتغيراتها التاريخية، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة فى عمل فنى، ويخصص هذه القيم والقوانين، ويجسدها، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة.

ومعنى هذا أن الأدب يحاكى الواقع الإنسانى، بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفى لهذا الواقع، مبيناً حدوده، ومساره، وقيمه، وقوانينه .. فنظرية، أرسطو فى الأدب والدراما كما ترى الدكتورة (نهاد صليحة)[1] ما هى– فى حقيقة الأمر– إلا نظريته فى توظيف الدراما لخدمة تصور فلسفى يرسخ بدوره تصوراً اجتماعياً، سياسياً، أخلاقياً معاً.

وإذا اعتبرنا أن المسرح الجاد هو أولاً وأخيراً مؤسسة ثقافية، وواجهة حضارية، كما هو الحال فى معظم بلاد العالم ذات الحضارة، فهو يترك أثراً بالغاً فى نفوس المشاهدين، كما أنه يخلد بطلا له شخصية غير عادية، حيث لابد أن يتخلل هذا الموضوع شكل من أشكال الصراع، فهو يمثل هنا عقل الشعب، أو ذلك الجزء الذى يختزن ثقافته، ويعبر عنها، ويعكسها، ويطورها. كما يعتبر مؤسسة ثقافية تسهم فى بناء الإنسان، وتعزيز القيم الروحية، والأخلاقية، والجمالية، وما إلى ذلك، حيث "إن رسالة الأدب والفن رسالة سامية تكتسب قدسيتها وسموها من التزام صاحبها

(1) انظر د. نهاد صليحه: المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية، مجلة فصول، ج٢، مجـ ٥، ع٤، يوليو/أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٥، ص١٣٥.

بالإنسان وقضاياه، ومن وقوفه فى وجه الظلم والاستغلال، والسلطة الجائرة. رسالة الأدب أن ينتصر للإنسان بانتصاره للحرية، والعدالة، والقيم السامية، وبوقوفه إلى جانب الإنسانية فى نضالها من أجل حياة أفضل[1].

لقد كان الفن المسرحي- وما زال- سجلاً للأحداث السياسية، والتحولات الاجتماعية، فظهرت القيم والمعانى الجديدة، وانعكست التحولات فى معالجات درامية، تدرجت من التسجيل الواقعى المباشر إلى التجريد، والرمز، والإبعاد الزمانى والمكانى، وظلت منصة المسرح منبراً تدار من فوقه مناقشة قضايا الواقع- تأييداً، وتوجيهاً ونقداً - وتجسدت على خشبته حياة فئات الشعب المتنوعة، وطبقاته المتعددة[2].

فالمسرح هو واجهة حضارية، تمثل حضارة أى شعب من الشعوب، فإذا وجد فى بلد ما مسرح منتعش، فهذا معناه أن المرحلة الحضارية، والفكرية، والثقافية، والقيمية فى أعلى مستوياتها، وهذا يعنى أن الدولة نفسها فى مرحلة حضارية متقدمة.

---

[1] د. على عقله عرسان، وقفات مع المسرح العربى، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦، ص١١٢.

[2] نادية بدر الدين أبو غازى، قضية الحرية فى المسرح المصرى، مرجع سبق ذكره، ص١٠٤.

المبحث الثانى
الحراك القيمى فى المجتمع المصرى وتأثيره على الحركة المسرحية

تعد القيم فى كل مجتمع معاييراً للسلوك الإنسانى، والمجتمع المتوازن هو ذلك المجتمع الذى ينتشر فيه الوعى بالقيم، ومن ثم الالتزام بها. ويرتبط ازدياد الوعى بالقيم والإحساس بها بمفاهيم التقدم، والتفاؤل، والنظام، والترابط،... والأمر الذى لا جدال فيه أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش فى مجتمع دون قيم تحكم سلوكه على المستوى الفردى والجماعى، بل وتحكم سلوكه إزاء الكائنات جميعاً، وهذا يؤكد أن الإنسان يعد كائناً أخلاقياً لديه بالفطرة ضمير يلزمه بالسلوك الأخلاقى[١].

كما أن التغير هو صفة أساسية من صفات المجتمع، ولا يخضع هذا التغير لإرادة معينة، بل إنه نتيجة لتيارات وعوامل ثقافية، واقتصادية، وسياسية، يتداخل بعضها فى بعض، ويؤثر بعضها فى بعض[٢].

وهذا ما شهده المجتمع المصرى منذ الحرب العالمية الثانية، من خلال بروز ثلاث قوى اجتماعية جديدة، وسطى أصلية، أى محلية عربية من الوسطاء، ومديرى الأعمال، والتجار، ونخبة من المثقفين – انتجلنسيا– من المثقفين، والرسميين، والمكتبيين، وأصحاب المهن العالية رجالاً ونساءً، وطبقات عاملة (بروليتاريا) نسبة إلى

---

[١] د. محمود حمدى زقزوق: الإنسان والقيم فى التصور الإسلامى، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ٢٠٠٤، ص١٤٣.

[٢] إبراهيم مدكور: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٦٥.

المدينة، بدأت تنظيم نفسها فى نقابات واتحادات عمالية، والطبقة الثالثة هـى طبقـة الرأسمالية الوطنية[١].

وبنشوء هذه الطبقات، انحلت طبقتان سابقتان هما: البرجوازيـة المدنيـة المختلطة، المكونة من الأوروبيين والمستعمرين، و طبقة ملاك الريف[٢]، وكـان مـن نتيجة هذه التقلبات الطبقية قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

وبقيام الثوره، بدأت هذه الطبقات فى الظهور على مسرح الأحداث، حيث ظهرت كقوة ثورية، باعتبار أنها – الطبقة الوسطى – بتركيبها الاجتمـاعي ممثلـة لمصالح فئات كثيرة من السكان، وهى التى ينتمى إليها موظفو الدولـة المتوسـطون والصغار، ومتوسطى التجار والحرفيين، باعتبار أن هذه الطبقة كانت فى حالـة مـن التردى، نتيجة للأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، ومن هنا أصـبحت هى القوة الاجتماعية الجديدة التى كانت القاعدة الاجتماعية الأساسية للحركـة فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية، وعشية ثورة يوليو[٣].

ومن المعروف تاريخياً أن طبقة العمال كانت قبل الثورة من أكثر الطبقـات فاعلية فى تحريك الأحداث، وذلك يرجع إلى أنهـا قـد اسـتخدمت المظـاهرات، والإضرابات، والتمرد كوسائل فى صراعها مع الرأسمالية الأجنبية والوطنية[٤].

---

(١) د. محمد جابر الأنصارى: تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى – ١٩٣٠-١٩٧٠، عالم المعرفة، ع ٣٥، ص ١٦٥.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٦٥.

(٣) راشد البراوى: حقيقة الانقلاب الأخير، نقلاً عن د/ جمال مجدى حسنين: ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقى، الدار الثقافية ١٩٧٨، ص٥٢.

(٤) عبد الباسط عبد المعطى: الصراع الطبقى فى القرية المصرية، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧، ص٧٤.

وعلى الرغم مما حدث فى البناء الاجتماعى من تغيير بعد الثورة، فإن نظـرة الطبقة الأرستقراطية إلى الطبقة المتوسطة، وإلى سائر الطبقات الأخرى بوجه عام كانت نظرة مليئة بالحقد، لا سيما نحو الطبقة المتوسطة؛ لأنها هى التى بدأت فى الظهور على مستوى الأحداث.

فالطبقة الأرستقراطية كانت دائماً تنظر إلى هذه الطبقة نظرة السيد للعبد، حيث تجسدت هذه النظرة بشكل أكثر حدة منذ الإرهاصات الأولى لثورة يوليو. كما أن الاستعمار وأعوانه من طبقة الباشوات وجدوا أن هذه الطبقة – المتوسطة – تشكل مكمن الخطر عليهم؛ لأنهم سيدخلون فى صراع معها، ليس فقط لتطلعها الاقتصادى، وإنما لتطلعها بعد ذلك للبحث عن السلطة والحكم[1].

إذاً لقد تغيرت النظم والاتجاهات كثيراً بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وما نتج عنها من مواصفات الحياة التى كانت سائدة قبل الثورة، بحيث ارتبطت الاشتراكية العربية ارتباطاً حتمياً بأهداف الثورة منذ قيامها كثورة سياسية، واجتماعية، وفكرية... وكان المسرح كفن جماعى هو المسئول عن تنشيط الوعى، وإبراز المفاهيم والقيم، حتى ترسخ فى عقول وقلوب الشعوب[2].

وقد ألهمت التحولات السياسية والاجتماعية – التى صاحب ثورة ١٩٥٢– الكاتب المسرحي أعمالاً مسرحية جادة تعبيراً عن الواقع، حيث فجرت الثورة الطاقات لديهم، وأمدتهم بالإمكانيات اللازمة، وبالجو الملائم لتنمو ملكاتهم. وبفضل ما فى الثورة من طاقة ثورية، أتيح لكتاب المسرح أن يبدعوا، أمثال: نعمان

---

[1] محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٣٣.

[2] أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مرجع سبق ذكره ، ص ٣١.

عاشور، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، ولطفى الخولي، وسعد الدين وهبة، وميخائيل رومان.

وليس معنى هذا أن أعمال هؤلاء الكتاب كانت كاملة من الناحية الفنية، فهى تختلف نضجاً وقصوراً، ولكنها فى مجموعها يمكن أن تعد بدايات مبشرة لمسرح قومى عظيم[1]. كما تجسدت فى تلك الأعمال صور من التعبير عن الحياة الاجتماعية الجديدة، والتحولات السياسية، والأحداث الكبرى التى مرت خلال سنوات الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، فظهرت على خشبية المسرح موضوعات عدة[2]، كالتنديد بالعدوان، وتسجيل التحولات الاجتماعية، وتجسيم الأحداث، والإنجازات الوطنية، والإعلاء من دلالات الخطوات الإيجابية، بجانب نقد بعض السلبيات الناتجة عن سياسات الأنظمة، وممارساتها على الصعيد السياسى والاجتماعى.

والمعروف أن المسرح قد شغل منذ نشأته بقضايا الإنسان وصراعاته المتنوعة، لذا فقد ارتبطت نشأته فى الوطن العربى بالأوضاع، والتطورات السياسية، والاجتماعية، واتخذه العرب أداة للتغيير، ووسيلة فى صراعاتهم السياسية، سواء للمطالبة بالاستقلال الوطنى، أو المطالبة بالدستور، وكذلك كان أداة للتعبير عن الأوضاع الاجتماعية المجحفة، مثل: التفاوت الطبقى، والظلم الاجتماعى.

وقد كان طبيعياً فى إطار حركة التغيير التى يموج بها المجتمع المصرى، أن يكون للمسرح – من بين الفنون الأخرى – الريادة، فهو أداة التعبير عن التغير الاجتماعى، وتغيير الواقع، كما أنه الفن الأمثل فى مراحل الانتقال، أو الانقلاب الجماعى، وتبديل الأفكار وأساليب الحياة.

(1) لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ١٦٢.
(2) ناذية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح، مرجع سبق ذكره، ص١٣٥.

وكذلك فقد كان نجاح الكاتب المسرحى – إلى حد كبير – فى التعبير عن الواقع، وتجسيد قضايا الشعب على خشبة المسرح عنصراً حيوياً فى نهضة المسرح. حيث إن نهضة المسرح مرتبطة بلحظات نهوض المجتمع، وانتكاسته مرتبطة بأوضاع مماثلة فى الواقع. كما أن تطور الأحداث السياسية أو الاجتماعية، كان يصاحبه انتعاشة فى الحركة المسرحية، من خلال تفاعل الكتاب مع التطورات الجديدة[1]، حيث لا يمكن دراسة الظاهرة المسرحية بعيدا عن المجتمع الذى ظهرت فيه؛ لأنه لا توجد ظاهرة فنية فى المطلق، بل هناك مجتمع يرتبط بالظاهرة[2].

فالعمليات الأدبية هى عمليات اجتماعية، وهى "محاولة يبذلها بعض الأفراد المتميزين، وذوى القدرات الخاصة من أجل فهم عالمهم الاجتماعى، والتعبير عنه، ومعالجة القضايا الملحة، من أجل التنوير والتغيير[3]".

لذا ففن المسرح – فى حقيقة أمره – ظاهرة اجتماعية، تتشكل وتتغير حسب المجتمعات الإنسانية، وتتبادل التأثير والتأثر مع التطورات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية التى تطرأ على كل مجتمع من هذه المجتمعات[4].

وقد مر المجتمع المصرى بالعديد من هذه التطورات، والتحولات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية المهمة التى أثرت فى البنية الاجتماعية تأثيراً كبيراً، كان له صدى على النظم الاجتماعية، والبناء الاجتماعى، وبالتالى على القيم، وعلى شبكة العلاقات الاجتماعية، وما ترتب عليها من تغيرات جذرية فى طبيعة الشخصية المصرية وسلوكها.

---

(1) المرجع السابق: ص ٣٥٩ – ٣٦١.

(2) فوزى فهمى: محاضرات فى سوسيولوجية المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ٨١.

(3) محمد على محمد: قضية التحليل الاجتماعى للأدب، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع، ع٤، دار المعارف، إبريل ١٩٨٣، ص١٨٣.

(4) د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص١٣.

ومن هذه الأحداث التى أدت إلى التحولات، والحراك الاجتماعى، والقيمى فى المجتمع المصرى، دخول الفرنسيين مصر بقيادة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨، وتولى محمد على الحكم، والثورة الزراعية والثقافية التى قادها، وحفر قناة السويس، وارتباط مصر بأوروبا، وثورة ١٩١٩، وصدور الدستور المصرى عام ١٩٢٣، والحرب العالمية الثانية وما بعدها، وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، والعدوان الثلاثى على مصر، ثم نكسة ١٩٦٧، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣، ثم بعد ذلك مرحلة السلام، وما تلاها من أحداث وتطورات أثرت على الشخصية المصرية، وعلى بنائها الاجتماعى والقيمى.

وقد تناول المسرح هذه الأحداث المهمة التى مرت بها مصر. فقد تأثر المسرح مع بدايات القرن العشرين – إلى حد كبير – بالاحتكاك الثقافى مع الثقافة الأوروبية، خاصة الثقافة الفرنسية، والذى تمثل فيما قدم من أعمال مسرحية مترجمة، خاصة بعد قدوم جورج أبيض من بعثته، أو تلك الأعمال التى ترجمها عزيز عيد، وجورج أبيض من الفودفيل الفرنسى... وكذلك فقد استطاع المناخ السياسى الخارجى أن يؤثر فى الحركة المسرحية. فأمام القمع، وإغلاق المسارح، ومنع العروض، بدأ الفنان يتوخى السلامة فى اختيار الأعمال التى يقدمها، ويبتعد قدر الإمكان عن تلك الأعمال التى تحمل المضامين الاجتماعية والسياسية، وذلك الابتعاد أدى فى النهاية إلى التردى فى متاهات روايات (الفرانكوآرب) و(الفودفيل) سعياً وراء الكسب المادى، وعلى حساب القيم الفنية التى تنازل عنها ولو مؤقتا، لولا وجود طبقة المثقفين المصريين الذين وقفوا موقفاً مضادا لهذه الحركة المسرحية الهابطة.

وقد اتخذ موقفهم سبيلين: فى البداية كانت المقاومة السلبية التى لا تتعدى مقالات نقدية متواضعة، ثم بعد ذلك كانت الجرأة على اقتحام الميدان، وإنشاء الفرق، والاشتراك فيها كما فعل عبد الرحمن رشدى. وقد استطاعت طبقة

المثقفين هذه أن تعود بالمسرح إلى صواب الطريق، لتعبر عن القيم والمفاهيم الجديدة، وأن يكون المسرح سلاحاً من الأسلحة التى مهدت بها طبقة المثقفين المصريين لثورة ١٩١٩[1].

وقد شاركت جميع طوائف الشعب فى الثورة، ومع اندلاعها لم يكن أمام الفرق المسرحية إلا أن تسير معها، ووجدت الثورة وقودها من الأغانى التى خلقت مسرحاً غنائياً واكب هذه الثورة وغذاها، وخلق شكلاً جديداً من الأوبريتات الكوميدية، وانطلق المسرح الغنائى فى تلك الفترة يلحق بركب الثورة.

ويرجع الفضل لنهضة المسرح الغنائى للشيخ سيد درويش. حيث وجد نفسه فى الثورة المصرية، فهب يغذى هذه الثورة بفيض قريحته النابضة، وانضم إليه نجيب الريحانى، وبديع خيرى... وكان ذلك كله لمواكبة تطور المجتمع المصرى، ومواكبة الثورة التى حاولت أن تخلق مجتمعاً جديداً يبحث عن حريته واستقلاله[2].

وقد شهدت الحياة المسرحية بعد ثورة ١٩١٩ مولد فرقة رمسيس، ونضج الريحانى الفنى، وابتعاده عن كوميدياته الهزيلة، وكوميديات الفرانكو آرب، والعروض الاستعراضية، وبدأت الجماهير تستمتع بالكوميديا الانتقادية، التى بدأ الريحانى يقدمها، كما شهدت بدايات المسرح الشعرى على يد أحمد شوقى، وعزيز أباظة ومولد الكاتب المسرحى توفيق الحكيم.

ويمكن القول إن يوسف وهبى عند عودته من بعثته فى إيطاليا، أعلن أنه مقتحم ميدان المسرح بوثبة جديدة، وأن هذه الوثبة ستخلص المسرح الجدى من المحنة التى حاقت به.. "وقد أوفى يوسف وهبى بما عاهد الشعب عليه، فأنقذ المسرح الجدى من الانهيار، وسجل فى تاريخ الفن كسباً جديداً وانتصاراً عظيماً، وذلك بإنشائه فرقة

---

(١) المرجع السابق: ص ٨٠: ٨١.

(٢) انظر المرجع نفسه: ص ٨٦: ٨٧.

رمسيس عام ١٩٢٣، والتى تعتبر أول فرقة مسرحية مصرية نظامية"[١]، والتى حاولت أن تصبغ الظاهرة المسرحية فى مصر بما تستحقه من احترام وتقديس، من خلال إلحاحها على الانضباط، والاستعانة بأقصى ما وصل إليه فن المسرح من تقنيات، واستخدام أحدث أساليب الدعاية والإعلان.. وبذلك استطاع يوسف وهبى بفرقته أن يخلق جمهوراً جديداً لفن المسرح[٢].

إذاً لقد كانت الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية فى مصر قبل ثورة ١٩٥٢ تحتم قيام ثورة، وإحداث تغيير فى بنية المجتمع، التى اتصفت بالتخلف الاقتصادى والاجتماعى، والذى انحصرت مظاهرة فى صور عدة أهمها: مشكلة التضخم السكانى، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية، وهبوط المستوى الفنى الإنتاجى، وانتشار البطالة، وانخفاض الدخل القومى، وهبوط مستوى الفرد، بجانب التمييز الطبقى[٣].

وبالفعل قد قامت الثورة، وطرحت الاشتراكية كطريق للإصلاح. فنشأ جيل من كتاب المسرح ملتزم بفلسفة اجتماعية جديدة، قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء مصر، وضرورة رفع مستويات حياتهم، وتحقيق العدالة، التى تهدف إلى إرساء قيم وقواعد المجتمع الاشتراكى، فكان التيار الواقعى فى المسرح.

وقد تناول المسرح هذه الأوضاع من خلال تفاعل الكاتب المسرحى المصرى مع الواقع الحضارى المصرى، بكل ما تحمله كلمة حضارة من مكونات اجتماعية، وثقافية، واقتصادية، ودينية، وسياسية.

---

[١] د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص ٨٢.

[٢] د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٩٨.

[٣] أحمد النكاوى: التغير والبناء الاجتماعى، مكتبة القاهرة الحديثة، ج١، ١٩٦٨، ص ١٣٢.

وإذا كانت الثورة قد أعطت للشعب إحساسه بذاته، فإنها أعطت للمسرح قيمة كان قد فقدها، حيث اهتمت فى بدايتها ببعث حركة مسرحية تواكب هذا التغيير الثورى، فانشأت عدة مسارح، منها على سبيل المثال: المسرح الحديث، والمسرح العالمى، ومسرح الحكيم، والمسرح الكوميدى، ومسرح الحبيب ...إلخ. بالإضافة إلى المسرح القومى الذى بدأت تدب فيه الحياة، هذا إلى جانب تشجيع الأدباء والمؤلفين المسرحيين للتعبير عن قضايا المجتمع[١].

ويمكن القول إنه قد راود الشعب المصرى بعد قيام حركة يوليو ١٩٥٢ آمال كبيرة، دفعت به إلى طموح ورغبة عارمة فى تعويض ما فاته من سنوات التخلف والتمزق، فى ظل نظام حزبى غير سديد، وديمقراطية ليبرالية أسيء استخدامها. ولم يراع زعماء البلاد والجماعات السياسية حق الوطن والمواطن، ومصلحته، بل غلبوا مصالحهم الخاصة، ومصالح أحزابهم، وسعوا وراء مكاسب قريبة، غايتها بلوغ الحكم[٢].

وقد عالج المسرح فى هذه المرحلة الخطيرة من حياة مصر قضية التحول الاجتماعى، من مجتمع يتركب من طبقات ثلاث: الأرستقراطية، والوسطى، والدنيا، حيث لم تكن طبقة عمال الصناعة من الكثرة ولا الخطورة بالصورة التى يمكن أن تؤثر فى مسيرة الحياة.

وقد أوحت هذه التحولات الاجتماعية، والسياسية، والفكرية إلى الكتاب المسرحيين بموضوعات مسرحياتهم، فكانت هذه الموضوعات تعبر عن جوانب تلك التحولات، حيث استوحت بعض المسرحيات أحداثا اجتماعية، وسياسية معاصرة، ومواقف كان لها إسقاطات فى بعض المسرحيات ذات اللون السياسى، مثل (السلطان

---

(١) أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مرجع سبق ذكره، ص ٤١.

(٢) انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص٢٣٦-٢٤٠.

الحائر) و(الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم، و(السبنسة) لسعد الدين وهبه، و(الفرافير) ليوسف إدريس، وغيرها.

كما استطاع نجيب سرور أن يصور فى أعماله الشكل الطبقى للمجتمع، والذى كان له أكبر الأثر فى تفتيت الأمة، واختلال التوازن الاجتماعى، فكتب (ياسين وبهية) و(آه يا ليل يا قمر) و(قولوا لعين الشمس) و(منين أجيب ناس) و(ملك الشحاتين)، حيث إن كلاً منها قد تناولت فترة زمنية على امتداد تاريخ المجتمع المصرى الحديث، من الثلاثينيات حتى نكسة ١٩٦٧. فقد كانت هذه الأعمال سجلاً للواقع الاجتماعى الذى كان موجوداً فى زمن الحدث، مبينة أثره على البنية الاجتماعية، "وهذا يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث، بالنظر إلى بعده عنها زمنياً، وبالتالى انفصاله عنها عاطفياً، ولكى يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيرت، فإن من الممكن تغير الأحوال الحاضرة[1] وهذا فى حد ذاته يؤدى إلى حراك فكرى وقيمى لدى المجتمع، يؤدى به إلى التفكير، وإعمال العقل فيما هو موجود، وما يمكن أن يكون، تحقيقاً لأهدافه المرجوة التى يسعى إلى تحقيقها.

لقد قام نجيب سرور بتسجيل أبعاد هذه الفترة من خلال البنية الاجتماعية لأبناء الطبقات الدنيا وعلاقتها بالطبقات العليا، أى من خلال العلاقات الطبقية فى المجتمع فى فترة لاحقه، حيث كتب (ياسين وبهية) فى ديسمبر ١٩٦٣، وانتهى منها فى فبراير ١٩٦٤، وكتب (آه يا ليل يا قمر) فى ١٩٦٦، حيث كان يسعى بهذا التسجيل- وهذا من وجهة نظره - لتأكيد حتمية الثورة التى جاءت لتغيير هذه البنية، وإصلاح حال الطبقات التى حمل الكاتب همها، والذى حاول من خلال أسلوبه الملحمى أن يعطى من تسجيل حياهم درساً مستفاداً لأهمية الثورات الشعبية

(١) حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية فى مصر، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ع١، الكويت ١٩٨٤، ص ٨٢.

لحياة الشعوب والطبقات الكادحة، حتى لا ترتد أبداً عن طريق الثورة وتحافظ عليها. وهو فى هذا يكون ملتزماً بالمنهج البريختى الذى أرسى قواعد المسرح الملحمى، ليكون داعياً للثورات الشعبية، والمناداة بحتميتها، وإظهار مكاسبها، ومبادئها، وتعاليمها، للمحافظة عليها وإنمائها[1].

وهذا ما فعله نعمان عاشور من خلال مسرحه، فمسرحية (المغناطيس) مثلاً، ينتقد فيها واقعاً اجتماعياً قائماً لحظة كتابتها، حيث تحمل المناداة بضرورة إحداث تغيير فى البنية الاجتماعية المهترئة. وقد أرهص الكاتب لبعض أشكال هذا التغير، من خلال الاتحاد بين المثقفين والطبقة العاملة، لخلق مجتمع جديد، له قيمه الخاصة.

ومن خلال هذا الحراك القيمى، بدأ المثقفون المصريون مع بداية عام ١٩٥٥ يشعرون بالهوية الاشتراكية، التى بدأت تكتسبها الثورة، والتى تمثلت فى محاربة الإقطاع، وإزالة الفوارق الطبقية بقدر الإمكان. وقد جسد نعمان عاشور ذلك فى المسرحيتين اللتين كتبهما فى هذه الفترة وهما (الناس اللى تحت) ١٩٥٥، و (الناس اللى فوق) ١٩٥٦. كما استطاع أن يحدد خلالهما الأدوار الاجتماعية لفئات الشعب المختلفة والسريعة، التى مر بها المجتمع المصرى فى سنوات الثورة الأولى، فجاءت (الناس اللى تحت) تبشر بشكل جديد من المسرح، يعبر كما يقول نعمان عاشور: "عن مرحلة التضارب العميق الذى بات يحرك المجتمع المصرى فى أغواره السفلى، فجمع بين العمال والمثقفين فى بوتقة الانصهار على الفلول الخابية من الإقطاع القديم المتوحد، والطبقات الشعبية العاجزة، وهذا ما يصوره بالفعل السكان اللى تحت فى بدروم الست بهيجة"[2].

---

[1] انظر د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٣١: ١٣٢.

[2] نعمان عاشور: المسرح حياتى، مرجع سبق ذكره ، ص١٨٦.

كما تصور هذه المسرحية تلك العلاقات الاجتماعية التى كانت انعكاساً للثورة وقوانينها، التى حاولت وضع إطار من العدالة الاجتماعية، يعمل على تحقيق نوع من الأمان، سواء بقوانين الإصلاح الزراعى، أو إلغاء الألقاب، أو قوانين الإسكان، وجميعها قوانين تعمل على إزالة الفوارق الطبقية من جهة، وتحقق نوعاً من العدالة الاجتماعية من جهة أخرى. ومن هنا جاءت رؤية نعمان عاشور لهذه المرحلة، والتى كتب فيها هذه المسرحية، وقد تركزت فى محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التى تدفع الجماعات إلى التفكير فى مستقبلها، ونشدانها لحياة جديدة أفضل، كأساس لتطلعاتها المستقبلية. حيث طرحت المسرحية موقفاً فكرياً مؤداه النظر إلى مصر، باعتبارها مجتمعاً طبقياً يسوده صراع اجتماعى بين طبقات ذات مصالح متنافرة، ومن هنا كانت مسرحية (الناس اللى تحت) علامة فى المسرح المصرى. حيث تسعى إلى بناء عالم جديد. كما تعبر عن الواقع الاجتماعى المصرى فى مراحل تحوله الأولى، وفعل الحراك الاجتماعى والقيمى الذى أصاب طبقات المجتمع، ممثلاً فى صعود طبقات جديدة وهبوط أخرى[1]، فى محاولة للتقريب الطبقى الذى نشدته الثورة.

إذاً لقد بدأ المسرح المصرى يتفاعل مع واقعه، وبدأت حركة ازدهار حقيقية لفتت النظر إلى المسرح بوصفه منارة ثقافية معبرة عن الواقع... كما بدأ إقبال الجمهور المتعطش للقيمة، يتوافد على أبواب المسارح بمختلف طبقاته؛ لأن المسرح فى تلك الفترة قد بدأ فعلاً يعبر عن الواقع الثورى الذى يعيشه المجتمع[2].

كما يعتبر عام ١٩٥٦ من أهم الأعوام التى مرت على مصر منذ بدء الثورة، والتى أثرت على مسارها، فأحدثت تغيراً فى العديد من الأمور بها، حيث كان

---

[1] د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص١٥٠.

[2] أحمد العشرى: ثورة يوليو المسرح المصرى، مرجع سبق ذكره،ص٤١.

هذا العام بداية جلاء القوات البريطانية تماما عن مصر، كما شهد العدوان الثلاثي على مصر فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦.

وفى عام ١٩٦٠، بدأت مرحلة جديدة فى التاريخ المصرى تحمل اسم (الثورة الاشتراكية)، والتى استمرت فى النمو فى المجتمع مع حركات التأميم، وظهور قطاع عام قوى. وأخذت الحكومة تؤيد نشر ملكية القطاع العام بمجموعة من الشعارات المستمدة من مذهب الاشتراكية. وتقول البيانات التى صدرت فى هذه الآونة، إن أهداف القوانين الجديدة تتلخص فى تحويل جميع المواطنين إلى ملاك، وفى تمكين الشعب من السيطرة على وسائل الإنتاج[1].

وفى عام ١٩٦٥، أصبحت مصر من الناحية النظرية مجتمعاً اشتراكياً ديمقراطياً تعاونياً[2]، أما من الناحية العملية، فكانت تسوده الانتهازية، والفوضى، واللامبالاة، وتقديم المصالح الشخصية على المصالح العامة.

إذاً لقد أثرت الثورة على البنية الاجتماعية للمجتمع المصرى، فغيرت من الأدوار الاجتماعية لأبناء الطبقات والفئات المختلفة من أبناء الشعب، وحاولت أن تحل الصراع الطبقى، وأن تذيب ما بين الطبقات من فروق، من خلال مجموعة من القوانين، والتشريعات الاقتصادية، والسياسة، كما أحدثت تطوراً فى المناخ الفنى والأدبى فى مصر، وساعدت على خلق مسرح مصرى، لم يلعب دور جوق الدعاية للثورة وأفكارها، بل كان واجهة حضارية معبرة عن الثورة.

وهكذا عبرت التحولات الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، والسياسية فى مصر عن مرحلة جديدة فى الستينيات لها إبداعاتها الفنية، والثقافية، والحضارية التى تميزت بها تلك المرحلة، التى شهدت التحول من النظام الملكي إلى النظام

(١) انظر د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٨.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٦٠.

الجمهوري، ومن النظام الرأسمالي إلى النظام الاشتراكي، وبعدها جاء تحول جديد ومرحلة جديدة لها إبداعاها الفنية، والثقافية، والحضارية أيضاً. والتى تعبر عن تلك المرحلة مرحلة التحول من الاشتراكية إلى الرأسمالية، ومن نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، ومن القيود الصارمة على حرية الفكر، وحرية التعبير، إلى انفتاح مقنن لتلك الحرية[1].

فالمسرح منذ البداية أحتل مكان الصدارة فى التعبير غير الرسمى عن الأحداث والآمال التى قامت الثورة من أجل تحقيقها[2]، والتى آمن بها المسرحيون من قبل قيام الثورة، ولكن لم تأتهم اللحظة المناسبة ليعبروا عن المكبوت فى صدورهم إلا مع الثورة[3]. كما تأكد مسرح المخرج الذى بدأ منذ عام ١٩٥٢ يقف على قدميه فى مواجهة مسرح النجم الذى استنفد كل طاقاته، وأصبح عاجزاً عن تلبية الحاجات الفنية والمتعددة الجوانب[4].

ومع ظهور مسرح المخرج، بدأ عصر التفسير الفكرى للنص، وبدأ عصر جديد فى الإخراج، يتميز بعدة سمات، منها: ارتباط المسرح بالقضايا الإنسانية للجماهير، حيث كان من الضرورى اتجاه كل هذا المسرح الملتزم سياسياً إلى نوع من (الواقعية الشعرية) التى حرص هؤلاء المخرجون على تأكيدها، بسيطرقم على توجيه أداء الممثل، وعلى استخلاص القيم الشاعرية من العناصر الموظفة فى العرض، حيث

---

(١) عبد المجيد شكرى: المسرح كوسيلة اتصال جماهيري، العربى للنشر والتوزيع ١٩٩٣، ص ٨٢

(٢) من أعلام المسرح (رشاد رشدى) مجلة المسرح، ع٣١، وزارة الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٦٦، ص٩.

(٣) د. كمال الدين حسين: المسرح والتعبير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧.

(٤) نجيب سرور: مجلة المسرح، ع٣١، ص٥٥.

أصبح العمل المسرحى شركة بين العناصر الأساسية، فيه المؤلف، والمخرج، والممثلون، والمؤدون ...إلخ هذه العناصر[1].

ومن آثار الحراك القيمى الذى أحدثته الثورة ما نلاحظه لدى المثقفين والكتاب، حيث فجرت الثورة لديهم إحساسهم بمصريتهم، والرغبة فى الانتماء إلى تراثهم الحضارى والشعبى، ولم تعد (ألف ليلة وليلة) تكفى كمصدر وحيد للمسرح المعتمد على التراث، كما لم يعد مسرح النجم التقليدى هو الشكل الذى يمكن الرضا عنه لمناقشة القضايا الحياتية والمصيرية التى تهم البنية الاجتماعية الجديدة، خاصة وقد فجرت الثورة أيضاً كثيراً من الوعى لدى الكتاب بقضايا الشعب، وآماله، وطموحاته[2].

كما نلاحظ الحراك القيمى فى المجتمع المصرى من خلال تطور الحركة المسرحية فى مصر بعد الثورة ثقافياً وفكرياً[3]. فهناك المحاولات التى استفادت من الانفتاح الثقافى على البنيات الفكرية المختلفة الذى أتاحته الثورة، من خلال البعثات للطلاب والدارسين المصريين، للاستفادة من الخارج، واستحضار أحدث المناهج والتقنيات إلى مصر، ولذلك شاهد جمهور المسرح المصرى أعمالاً عالمية... حيث شاهد فى الستينيات المسرح الطليعى، أو (مسرح العبث) الذى بدأ فى منتصف الخمسينيات فى أوروبا، حيث شاهد أعمال يونسكو أحد رواد مسرح العبث، والذى استفاد منها الحكيم، وكتب (يا طالع الشجرة) و(مصير صرصار) تحت اسم مسرح اللامعقول.

(1) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٥٠.

(2) د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٤.

(3) انظر لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سبق ذكره، ص١٩٥: ١٩٦، ٣٨٥.

وشاهد كذلك المسرح التسجيلى لبيترفايس، من خلال مسرحية (الغول)، والمسرح الملحمى من خلال أعمال بريخت، كما شاهد المسرح الوجودى لسارتر، وروائع تشكيوف، من خلال مسرحية (بستان الكرز) و(النورس). كما ظهر المسرح الشامل الذى يستخدم الغناء، والموسيقى، والرقص كعناصر أدائية أساسية بجانب السينما والشرائح.

وظهرت الموسيقى التصويرية، والمؤثرات التى استخدمت فى العروض المختلفة... حيث لم تعد الموسيقى للتسلية، أو لإعلان البداية والنهاية، بل أصبح لها قيمة ودور لا يقل عن الكلمة، والممثل، والمنظر. فقد أصبحت عنصراً مهماً من عناصر العرض.

وكذلك كان المسرح التجريبى معملاً للتفريخ، حيث فرخ نجوماً فى التأليف، والتمثيل، والإخراج. لذا فقد شهد المسرح المصرى نهضة كبيرة، نتيجة الانفتاح الثقافى الذى أحدثته الثورة، واستمتع الجمهور بالكثير من العروض التى كان لها كبير الأثر على البنية الفكرية، والقيمية، والاجتماعية فى مصر. وبالتالى عرف المسرح المصرى طريقه إلى العالمية، من خلال الاحتكاك الثقافى الذى هيئته له الثورة المصرية، تلك الثورة التى قادت الحياة المسرحية إلى ساحة رحبة، وأكدت على أن المسرح الحق هو ضمير الأمة، وأنه أفضل وسائل التعبير الشعبية، والتى تعبر بصدق عن هموم الشعوب وقضاياها[1].

وقد تميزت هذه المرحلة بالخصوبة الثقافية، وتفاعل معها كتاب المسرح، فمثلا جاء ميخائيل رومان فى ختام الفترة المميزة بالخصوبة فى تاريخ الواقعية التقليدية، وهى الفترة التى استوعبها وعبر عنها جيل ما بعد توفيق الحكيم من أمثال: نعمان عاشور، ويوسف إدريس، ولطفي الخولي، وسعد الدين وهبة ممن عكسوا فى

[1] المرجع السابق: ص٢٤٥-٢٤٧.

مسرحياتهم المبكرة التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو، هى الطبقة الوسطى، وتنمو معها أخلاقياتها، وتقاليدها، وقيمها الاجتماعية الجديدة، لتحل محل القيم الإقطاعية، والرأسمالية البائدة.

فعندما طرأت على الواقع الاجتماعى المصرى بعد الثورة أسباب سياسية واقتصادية جديدة، جعلته أكثر ارتباطا بروح العصر، وكان لابد من الخروج على الأطر الجامدة للواقعية التقليدية، التى اقتصرت على تصوير مشكلات البينة وقضايا الجماهير، وذلك بأسلوب آخر جديد، يربط هموم الجماهير بقضايا العصر، وظروف الواقع بأشواق الإنسان، وأهداف الفن بغايات الحياة، وبذلك يستطيع الكاتب أن يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية، إلى حيث آفاق الواقعية الجديدة[١].

إلا أن الكتاب قد انحرفوا عن الواقعية فيما بعد إلى الاتجاه الرمزى وغيره لعدة أسباب منها: خوفهم من الرقابة، ومراكز القوى ذات المصالح الخاصة فى تلك الفترة.

أما فى فترة ٦٧ وما بعدها، فتعتبر هذه الفترة من أحلك الفترات فى تاريخ الثورة المصرية، وفى تاريخ المجتمع المصرى الحديث. ففى منتصف عام ١٩٦٧، حلت بالثورة ضربة قاسمة قوضت كافة الصروح والأحلام التى شيدتها، وأظهرت بوضوح مدى التسيب والفوضى التى كان يعيشها المجتمع، ومدى اللامبالاة والانتهازية التى كانت تتمتع بها بعض عناصر القيادة[٢] وتفسخ العلاقات الاجتماعية، والانحرافات الخلقية والاجتماعية، وهذا ما عبر عنه نعمان عاشور فى بدايات ١٩٦٧، وقبل النكسة مباشرة فى مارس ١٩٦٧، فى مسرحية (بلاد بره) والتى تعتبر من المسرحيات

(١) جلال العشرى: تجديد ذكرى الوافد الذى رحل (ميخائيل رومان) مجلة المسرح، ع١٥، السنة الثانية، أكتوبر/ نوفمبر ١٩٨٢، ص ٥:٦.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٨٠.

التى تصور تلك العلاقات الاجتماعية، وردود فعل الفئات الجديدة، تلك الفئات التى أدت إلى تفسخ المجتمع، وانهيار بنيته الفكرية، والاقتصادية، والسياسية، والعسكرية والتى كانت إرهاصات للنكسة التى حلت.

لذا إذا حاولنا رصد حركة التغير الاجتماعى والحراك القيمى فى المجتمع المصرى، من خلال رصد حركة المسرح المصرى منذ منتصف الخمسينيات، وحتى منتصف الستينيات نلاحظ أن كتاب المسرح فى تلك الفترة قد تعرضوا من خلال مسرحياتهم لهذه التغيرات. فكما ذكرنا من قبل تناول نعمان عاشور هذا التغير من خلال الصراع الطبقى فى ثورة (الناس اللى تحت) و(الناس اللى فوق)، كما كتب فى أوائل الستينيات مسرحية (عيلة الدوغرى)١٩٦٢[1]، حيث يدين من خلالها الطبقة المتوسطة، لسلبيتها، لتمثل آخر مرحلة فى قضية الصراع الطبقى، كما كتب مسرحية (ثلاث ليالى)[2] ١٩٦٦ لتمثل النهاية الحقيقية لهذا الصراع عند نعمان عاشور، وكذلك مسرحية (بلاد بره)[3] والتى كتبها فى مايو ١٩٦٧، قبيل الحرب، لتؤكد أن المجتمع الذى كان يسعى إلى إذابة الفوارق بين الطبقات قد تحقق، رغم وجود قلة لم تستطع أن تواكب الحياة على أرض مصر فى المجتمع الجديد.

أما سعد الدين وهبة، فقد تعرض لهذا الحراك الاجتماعى والقيمى من خلال عدة مسرحيات منها (المحروسة)[4] ١٩٦١ و(السبنسة) ١٩٦٢[5]، حيث تصورا الظلم الاجتماعى الذى كان يعانى منه الفلاحون فى ظل الإقطاع والسلطات قبل ثورة يوليو، والصراع القائم بين السلطة والطبقة الكادحة، وكذلك مسرحية

---

[1] انظر مسرح نعمان عاشور: ج٢، ١٩٦٠– ١٩٧٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

[2] انظر المسرحية، المصدر نفسه.

[3] انظر نفسه.

[4] انظر سعد الدين وهبة: المحروسة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

[5] انظر سعد الدين وهبة: السبنسة، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر.

(كفر البطيخ)[1] التى تقدم صورة أخرى للصراع بين القديم والجديد، حول إقامة كوبرى بالقرية وعد بإقامته المرشحون، إلا أنهم أخلفوا وعدهم، ولكن الكوبرى قد بنى لتتأكد إرادة الشعب فى التغيير، وهو رمز إلى همزة الوصل بين المجتمعين الزراعى الإقطاعى، والصناعى الاشتراكى المتطور، كما تناول فى مسرحية (كوبرى الناموس)[2] ١٩٦٣ قضية الإنسان المصرى الذى ينتظر التغيير.

وتعرض فى مسرحية (سكة السلامة)[3] ١٩٦٦/٦٥ لفئات الشعب المصرى، حيث صور هؤلاء المسافرين فى الطريق الصحراوى، باعتبارهم فئات الشعب المصرى كله، حيث تتكشف من خلال الرحلة أبعاد العمل الجماعى، والفردى، والأنانية التى تصيب بعض الأفراد فى لحظات بعينها، فيفكر كل منهم فى نفسه.

كما نلاحظ هذا الحراك من خلال بعض الصور الإيجابية والصور السلبية، التى نتجت عن خطأ فى التطبيق، أو عدم فهم للفكر الجديد، خاصة فيما يتعلق بالتحول الاشتراكى، حيث عبر عن إيجابياته توفيق الحكيم فى مسرحية (الطعام لكل فم)[4] ١٩٦٧ من خلال إلغاء الجوع من العالم، حيث إنه عندما يلغى الجوع ستلغى فى الوقت نفسه عبودية الإنسان لأخيه الإنسان، وكذلك تناولت مسرحية (على جناح التبريزى وتابعة قفة)[5] لألفريد فرج هذا الأمر، حيث تتضمن معنى الاشتراكية، وهو الكفاية والعدل، وكذلك ما نجده عن عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية (الفتى مهران).

---

[1] انظر سعد الدين وهبة: كفر البطيخ، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر، ع١٤٣، ١٩٦٦.

[2] انظر سعد الدين وهبة: كوبرى الناموس، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

[3] انظر سعد الدين وهبة: سكة السلامة، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ع١٨٤، ١٩٦٧.

[4] توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.

[5] ألفريد فرج: مؤلفات ألفريد فرج، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.

ومن المسرحيات التى تطرقت لسلبيات التحول الاشتراكى وتأثيره على المجتمع مسرحية (عسكر وحرامية)[1] لألفريد فرج، حيث تبين صورة من صور فساد القطاع العام، وتؤكد على دور الاتحاد الاشتراكى العربى فى التغيير.

كما عبر عن الحراك القيمى والاجتماعى فى المجتمع المصرى لطفى الخولى من خلال مسرحية، (القضية)[2] ١٩٦٢، والتى تعرضت لقضية التغير الاجتماعى، والصراع الدائر بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة، وكذلك مسرحية (الأرانب)[3] ١٩٦٤، حيث تناولت قضية عمل المرأة ومساواتها بالرجل، كما تؤكد على أن الكسل والتواكل يؤديان إلى الجمود، وأن طبيعة الحياة تقتضى التحول والتغيير.

كما نلاحظ ذلك أيضاً فى مسرح فتحى رضوان من خلال مسرحية (شقة للإيجار) ١٩٦٠، حيث الثورة الشاملة، وتخلق النقد السياسى، فالبطل شخصية محافظة يتخذ لنفسه شقة خاصة لحياته اللاهية، لكنه ما يلبث أن يكتشف أن الشباب الثورى قد استغلها كمخبأ لمنشوراته، ثم ينضم إليهم ويسجن، ومن خلال ذلك نرى صوراً عريضة للمجتمع الكادح الذى يعانى من الظلم الاجتماعى بكافة أشكاله[4].

إذا لقد اعتلت القضية السياسية مكان الصدارة فى مسرح الستينيات، وخاصة بعد نكسة ١٩٦٧، وكان ذلك مواكباً لبعض التطورات السياسية فى

---

[1] انظر المسرحية: المصدر السابق.

[2] لطفى الخولى: القضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

[3] لطفى الخولى، الأرانب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨.

[4] انظر فى ذلك: د. شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى ١٩٦٧، ص ٧٧ وما بعدها.

الواقع، وتوارى الصراع الاجتماعى – بعض الشيء – ليفسح المجال لصراع أكثر إلحاحاً، هو الصراع السياسى، سواء داخل النخبة الحاكمة، أو بين الحاكم والمحكوم.

وقد غلب على الأعمال المسرحية ذات المحتوى السياسى فى تلك الفترة سمة التناول غير المباشر، فكان الإبعاد الزمانى والمكانى – حيناً – والتجريد – حيناً آخر، والرمز فى معظم الأحيان. واتسمت تلك المسرحيات بكونها لا تجسد أشخاصاً واقعية حقيقية على الأقل من الناحية الشكلية والمباشرة[1] وإنما اتخذت شخوصها من الشخصيات التاريخية، أو الأسطورية، أو الخيالية.

وقد صادرت الرقابة الكثير من المسرحيات التى تناولت السلطة والحكم. كمسرحية (المخططين) ليوسف إدريس، و(مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور و(باب الفتوح) لمحمود دياب، وغيرها من المسرحيات.

وقد غلب على مسرحيات نقد الجانب السياسى طابع الاحتجاج، والدعوة للتغيير، والتوجه بالأساس إلى الجمهور ليأتى التغيير من بين صفوفه. كما أن انفعال الفنان بالأحداث، وتفاعله معها، كان مبعث هذا الجلاء الفكرى والوجدانى، الذى انبعثت منه بعض الأعمال الفنية الصادقة.

وقد كان من الطبيعى أن ينعكس التغير فى الأوضاع السياسية، والتطور فى المفاهيم على الإبداع الفنى والأدبى، وعلى الحياة الثقافية بشكل عام، ذلك "أن أى تغير فى النظام السياسى والاقتصادى تصحبه متغيرات ثقافية، يستوى فى ذلك أن نأخذ الثقافة بمعناها الواسع، باعتبارها نمط حياة، وقيم، وتقاليد، تتجلى فى سلوك الأفراد ومواقفهم، وتشكل معتقداهم الفكرية، وتحول هذه المعتقدات إلى فعل، هو ثمرة رسوخ قيم ثقافية معينة فى المجتمع، أو نأخذها بمفهوم أكثر تحديداً، أى بوسائلها،

[1] نادبة بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤٥.

وعناصرها التي تتمثل في الفنون، والآداب، والإنتاج الفكرى الـذى يمد المجتمع بطاقات التنوير، ويستنهض فكره، ويشحذ وجدانه ومشاعره"[١].

إن اجتماعية الأدب الجادة لا يمكن إن تتجاهل الواقع الخاص بالأدب، والمتمثل فى استمرار الأشكال الفنية وحركية القيم، والمثل التى تتحكم فى إبداعها. كما إن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع لا ينعكس آلياً فى الفن بظهور موضوعات جديدة إلا عندما تصل التحولات من الحدة إلى درجة الثورة الحقيقية والتحول التاريخي.... ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه التحولات ملموسة إلا إذا أدت إلى ظهور أساليب جديدة، أو أجناس أدبية مستحدثة، تعتبر أساسا لظهور شكل جديد، يعبر عن فهم مختلف للإنسان والعالم[٢].

والمسرح كغيره من الفنون والآداب، وبصفته نتاج مجتمع معين، يتأثر بكل ما يطرأ على هذا المجتمع من تغير، وهو خاضع للأجواء السياسية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة، ومرتبط كذلك بميول الجمهور، وأهوائه، وانتماءاته، وبشكل عام يتأثر بكافة الأوضاع السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، والحضارية للمجتمع الذى يوجد به، وهذا ما حدث للمسرح فى مصر، وتأثره بتلك الأحداث والأوضاع التى سادت المجتمع المصرى.

وقد تعرضت الشخصية المصرية لحملة ضارية من الحرب النفسية، انعكست آثارها على سلوك الأفراد وحياقم اليومية، نتيجة لما تركته هزيمة ١٩٦٧

---

[١] بدر الدين أبو غازى: الثقافة فى عهد عبد الناصر، بحث مقدم فى المؤتمر الفكرى الأول لذكرى ثورة يوليو، نقابة الصحفيين، ٢٤ يوليو ١٩٨٣، ص٢، نقلاً عن قضية الحرية فى المسرح المصرى، المرجع نفسه، ص٣٥٨.

[٢] د. صلاح فضل: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مرجع سبق ذكره، ص٢٢٥.

من آثار بعيدة المدى على المجتمع المصرى، من النواحى الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية.

لقد عاش المجتمع المصرى بعد النكسة مرحلة قاسية، عانى خلالها من الانهيار، والتمزق النفسى الشديد، وطبعت الحياة كلها بطابع اليأس، والحزن، والتشاؤم.

وقد كان لفشل الإعلام العربى فى الخارج، واتخاذ مفهوم خاطئ عن الشخصية العربية، دور فى النكسة، فقد نهج طريقاً واحداً فى الدعاية، لا يقوم على أسس منطقية ثابتة، وهذا الأسلوب لم يكن فى الواقع يخدم القضايا العربية، بقدر ما كان يخدم الأهداف الصهيونية التوسعية. لذا كان أول أسباب الفشل هو غياب الفكر والعلم معاً. فعلى الجانب الآخر عملت إسرائيل على إنجاح إعلامها الخارجى بطريقة منظمة ومبرمجة، مما جعل الرأى العام العالمى يتعاطف معها – إلى حد كبير– على العكس من العرب سفاكي الدماء، الذين يعيشون ويتعاملون مع جيرانهم المتحضرين بمنطق العصور القديمة – على حد قولها – وبهذا فرضت إسرائيل نفسها بطريقة قوية ومؤثرة على الساحة الدولية قبل الحرب وبعدها.

ولكن يمكن القول إنه إذا كانت الهزيمة قد أضافت إلى كاهل الأمة محنة قاسية، فقد أيقظت فيها بعداً جديداً، ورسخت فيها قيماً جديدة، حيث كانت وقفة جديدة مع النفس، لتستلهم العبر والدروس، وتأخذ مما حدث الزاد الذى تنفذ من خلاله إلى واقع جديد، حيث تركت الهزيمة بصماتها على الفكر العربى بعامة والمصرى بخاصة، لما صاحبها من مؤثرات، وما سبقها من صراعات، عاشت الأجيال الأدبية تفاصيلها، وظهر ذلك فى أشكال مختلفة من الإبداع الأدبى، تراوح فيما بين الرواية، والشعر، والمسرح، يلقى كل منهم بدلوه على الساحة الأدبية.

ففيما يتعلق بالمسرح نجد أن الأدباء والكتاب قد عاشوا مرارة الهزيمة التى لم تعب لحظة عن خواطرهم، ومن هنا كان رفضهم لها[1]، وذلك ما نراه من خلال كتاباقم المسرحية، التى عبرت عنها تعبيراً صادقا، عكست هموم الإنسان المصرى والعربى. ففى البداية، كانت أعمالهم مكسوة بالكآبة والتمزق، واهتزاز الثقة بالذات، ثم تعدى الكتاب هذه المرحلة إلى رفضهم للهزيمة، والدعوة إلى مواصلة الكفاح. ومن هنا كانت الثورة على التخاذل العسكرى، ثورة تنبع من عقيدة، وإيمان راسخين بالله، ثم بالجندى المصرى الذى أخذ على غرة، وقد فوجئ بالهزيمة كما فوجئ بها الجميع.

إذا رغم أن الهزيمة كانت قاهرة نفسياً وإنسانياً، فإن هذه الفترة ظلت لها إشعاعات قوية فى الأدب، والفكر، والفن، خاصة المسرح، حيث يقول سعد الله ونوس[2]:

"بعد عام ١٩٦٧ كانت المعركة ملحة بالنسبة إلى المسرح وعلاقته بالسياسية، وكان واضحاً أن المسرح بوغت، مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة ١٩٦٧، وأنه قد تأخر كثيرا فى الإجابة عن أسئلة ملحة... إذن بعد ١٩٦٧ طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل جاد، وكانت التجارب المسرحية السابقة بعد عام ١٩٦٧ تتوهم أنه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن، وحدودها تعميم خدمة ثقافية ما عبر تقديم نماذج عشوائية، وغير مترابطة من (ريبرتوار) المسرح العالمى، لذا كانت معركتنا الأولى هى: هل ينبغى أن يهتم المسرح بالسياسة أولاً؟ فالهزيمة كانت شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعاً من الصحوة الفكرية فى كل أوساط المثقفين. لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين

---

(1) د. عبد العاطى كيوان: هزيمة ١٩٦٧ فى الشعر العربى فى مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط٢ ٢٠٠١، ص ٧.

(2) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦: ١٠٧.

المسرح والسياسة، كان لابد أن نواجه قول المسرح السياسى من خلال معايير سياسية: مدى تقدمية هذا العمل، وعمقه فى طرح القضية، واستشراف الآمال المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالى تكريس ما هو متخلف فى الوعى السياسى السائد... إذ لابد من معنى أعمق لتحديد هوية السياسة التى يتبناها المسرح".

وفى المرحلة التى تلت هزيمة ١٩٦٧، والتى بدأ الكتاب – وخاصة جيل الستينيات – يدركون قضاياهم بشكل أكثر وعياً، حيث أخذوا يواجهون الحاضر بكل ما فيه من تخلف، وتخاذل، وعدم انتماء، من خلال أعمال درامية بعيدة عن المباشرة فى معظمها، ومن خلال مسرحيات تحمل فكراً فى شكل جديد، مستفيدين من أحدث التيارات الغربية فى فن كتابة المسرحية، ومناهجها، فظهرت مسرحيات عديدة مثل: (وطنى عكا) و(الفتى مهران) للشرقاوى، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(المسامير) لسعد الدين وهبة، و(المخططين) ليوسف إدريس، و(العرضحالجى) لميخائيل رومان وغيرها من المسرحيات الجادة التى تصدت للقضية وأبعادها من خلال البحث عن شكل ومضمون جديدين يتماشيان مع طبيعة الأحداث، والتغيرات التى أصابت المجتمع المصرى.

إلا أن معظم كتاب الستينيات كما يرى الدكتور سمير سرحان[1] قد توقفوا عن العطاء طوال فترة السبعينيات أو معظمها؛ لأنهم افتقدوا نوع المناخ نفسه الذى أبدعوا فيه. فجيل الستينيات من كتاب مصر – وخاصة المسرحيين منهم – عاشوا فترة كان للمجتمع فيها أحلام، وأهداف واضحة، ومحددة، وكانت قضية التحول الاجتماعى نحو الاشتراكية، والانتماء العربى لمصر، هى الشغل الشاغل للقيادة

(1) د. سمير سرحان: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مجلة المسرح، ع٧، السنة الأولى، ديسمبر ١٩٨١ يناير ١٩٨٢، ص٤.

والجماهير على السواء، فجاء المسرح المصرى الواقعى فى أعمال (لطفى الخولى) و(نعمان عاشور) و(سعد الدين وهبة) و(ميخائيل رومان) و(رشاد رشدى) و(ألفريد فرج) و(يوسف إدريس) وغيرهم، معبراً تمام التعبير عن الرؤيا الاجتماعية لهذه الفترة... كما اتسمت هذه الفترة بخصوبة الحوار القومى حول الأهداف والأحلام الاجتماعية، والقومية، وصاحب ذلك نضج فى نظرة الدولة ورقابتها – على أعلى مستوى – إلى طبيعة المسرح ومهمته، مما جعل الكاتب المسرحى يدير حواراً ثرياً مع مجتمعه، قد يهاجم فيه النظام،ولو من خلال ما سمى (بالإسقاطات).

وقد حدث هذا فعلاً، فعبد الناصر مثلاً هو (السيد البدوى) فى مسرحية رشاد رشدى (بلدى يا بلدى)، الذى انفصل فى أواخر حكمه عن الناس، وعندما نزل إليهم لم يعرفوه، وكذلك نجده فى (المسامير) لسعد الدين وهبة، وكذلك فى (الأستاذ).

كما نجد نقداً واضحاً ومباشراً لقراره فى حرب اليمن فى صرخة (الفتى مهران) للشرقاوى "يا أيها السلطان لا ترسل جندك". كما نجد بعض الكتاب قد مزج فى مسرحه بين الدراما الواقعية والمسرحية التسجيلية، كما فى مسرحية (رحلة خارج السور) لرشاد رشدى.

كما اتجهت الدراما الواقعية ذات الصيغة السياسية فى مسرح سعد الدين وهبة إلى تسجيل الحقائق الاجتماعية، وإلقاء الضوء على الأمور السياسية المتصلة بهذه الحقائق، فى محاولة لفتح عيون المشاهدين والقراء على الحقائق السياسية، التى يعيشون فى ظلها، وذلك بقصد استكشاف السياسة المعاصرة واستعراضها، فكان مسرحه السياسى، ومن ثم مسرح الإسقاط السياسى"[1].

---

(1) د. السعيد الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصرفى مصر ، دار المعرفة الجامعية ٢٠٠٠، ص ١٧٩.

فهذا التفاعل بين المسرح والأحلام القومية، هو الذى خلق المناخ فيما يعرف بمسرح الستينيات، كما أن صدمة ١٩٦٧ قد أفقدت المجتمع فجأة كل أحلامه، بل وأصابته بخيبة أمل شديدة فى هذه الأحلام التى كانت تبدو براقة وممكنة التحقيق، حيث يرجع السيد يسين[١] أسباب الصدمة بعد نكسة يونيو إلى عاملين أساسيين، حيث يقول:

"فى يقيننا أن جسامة الصدمة التى أصابت الوعى العربى ترد إلى عاملين أساسيين أولهما: تضخم صورة الذات العربية، نتيجة للأوهام التى زرعت فى أذهان الجماهير العربية عن القوة التى لا تقهر للقوات المسلحة العربية، وثانيهما: المحاولات الدعائية المنظمة التى أسهم فيها عدد من المثقفين العرب الذين يفتقرون إلى النظرة العلمية، التى حاولت بدأب الإقلال من خطر العدو الإسرائيلى، والاستهانة بقدراته، ورسم صورة مزيفة لحقيقة أوضاعه الاجتماعية، والسياسية، والعسكرية".

وقد ظهرت العديد من التفسيرات التى تفسر سبب الهزيمة، والتى يلخصها السيد يسين[٢] بقوله: "لقد ركزت هذه التفسيرات التى وجدت سنداً قوياً لها فى واقعة الهزيمة الساحقة على السلبيات الفردية، والمظهرية، والفهلوية، والافتقار إلى المبادأة والعجز عن العمل الجماعى".

كما يعرض التيارات التى فسرت سبب الهزيمة، كما يلى[٣]:

- التيار العلمانى الليبرالى، ويرى أن سبب النكسة يتمثل فى الجمع بين الدين والدولة، ويدعو هذا التيار لتجاوز النكسة عن طريق فصل الدولة عن التنظيم الدينى فصلاً مطلقاً، وتدريب العقل وتنظيمه بالإقبال على العلوم الوصفية

[١] السيد يسين: الشخصية العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٨١، ص ٢٤.

[٢] المرجع السابق: ص ١٩٣ : ١٩٤.

[٣] المرجع نفسه: ص ٣١.

والتجريبية[1] كما يدعو إلى أن يتم الإصلاح عن طريق الإصلاح التطورى، لا عن طريق الثورة، وأن يعتمد على مبادرة القادة الذين يدفعون إلى الإصلاح دفعاً.

- ❖ التيار الإسلامى الدينى، وينطلق هذا التيار أساساً من التسليم بعظمة الإسلام كعقيدة وشريعة، ويقرر أن سبب الهزيمة يكمن فى تخلى العرب عن دينهم[2]، كما أن الانتصارات فى عرف هذا التيار ليست رهينة بالقوة المادية، وإنما هى نتيجة للأفضلية الروحية.
- ❖ التيار الثورى، ويمكن القول إن النغمة الرئيسية فى كل الكتابات التى تشكل التيار التقدمى الثورى فى تفسير أسباب الهزيمة، هى ضرورة القيام بثورة شاملة تؤدى إلى إجراء تغييرات جذرية فى جميع مجالات الحياة العربية.
- ❖ هذا إلى جانب بعض وجهات النظر الأخرى التى فسرت الهزيمة، حيث تباينت كل جهة عن الأخرى فى تفسير الهزيمة.

ومع هذا التشتت الفكرى، ومع فقدان الحلم، فقد المسرح أيضاً قدرته على الحوار الاجتماعى، فلم تعد تنتظم الحركة المسرحية وحدة فكرية واحدة كما كان الحال قبل ذلك، ومن هنا كانت بعض الأعمال الجيدة القليلة التى عرضت بعد ذلك مجرد جهود فردية، وليست نابعة من أرضية فكرية واضحة، وشاملة، ومشتركة بين المجتمع والمثقفين.

لذا يتبين لنا من خلال رصد حركة المجتمع المصرى منذ منتصف الخمسينيات حتى أوائل الستينيات، أنه لم تتح له الفرصة للتعبير بشكل مباشر عن الواقع المصرى، فلجأ إلى الماضى ليسقطه على الحاضر. ونتيجة لكل هذه التطورات التى

---

[1] انظر فى ذلك د. قسطنطين زريق: معنى النكبة مجدداً، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩، ص٩.

[2] انظر ذلك د. صلاح الدين المنجد: أعمدة النكبة، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت ١٩٦٨، ص١٠٥.

حدثت للمجتمع المصرى، كان لابد أن تبدأ الحركة المصرية بداية واقعية لاعتبارات كثيرة من أهمها: أن هذه الحركة قد ولدت فى جو عنيف من الثورة ضد الإستعمار الإنجليزى، وضد وضع اجتماعى ظالم، استمر فى مصر فترة طويلة، وسيطر على المجتمع المتفسخ الذى تفشى فيه الفساد.

كما أن الجو العام السائد كان متأثرا -إلى حد كبير- بالحركة الثورية داخل المجتمع، وهى حركة تريد تغيير النظم القديمة، وتخلص الواقع مما شابه من مساوئ الماضى من احتلال، وإقطاع، ورأسمالية، وكان جميع الكتاب مهيئين لسماع صوت التغيير فى هذا المجتمع.

وعلى الرغم من ذلك، فقد تعرض الاتجاه الواقعى فى المسرح المصرى فى تلك الفترة إلى أزمة واضحة[1] لها العديد من المظاهر، من بينها: التغيير السريع لمشاكل المجتمع، والتى تتغير بالتبعية مع حركة تغير المجتمع السريعة والشاملة فى مصر، ومن ناحية أخرى انحراف مجموعة كبيرة من الكتاب إلى الاتجاه الرمزى، خوفا من الرقابة، وبعض أصحاب مراكز القوى ذوى المصالح الخاصة. وقد كان انحرافهم عن الواقعية- التى تعد ملائمة للواقع الاجتماعى فى تلك الفترة- فى مرحلة التحول، معادلا لانحراف الثورة عن طريقها، وطموحاتها الأولى، نتيجة لظهور الكثير من المعوقات، وعلى رأسها مراكز القوى، ودعاه الاشتراكية الذين اتخذوا منها ستارا لجشعهم، فتحولت الاشتراكية إلى شعار غير قابل للتنفيذ.

ومن المسرحيات التى دعت إلى التغيير، والقضاء على الفساد، مسرحية (المسامير)[2] ١٩٦٨ لسعد الدين وهبه، حيث كانت استجابة فنية سريعة، ومباشرة

---

(1) أحمد العشرى: مسرح الستينيات وفترة الازدهار، مجلة المسرح، ع١٦، السنة الثانية، ديسمبر ١٩٨٢، ص٥٢.

(2) انظر فؤاد دوارة: المسامير استجابة مباشرة للنكسة، مجلة المسرح، مارس ١٩٦٨، ص ٢٠.

للنكسة، وكذلك مسرحية (الحكم قبل المداولة)[1] ١٩٦٩ لنجيب سرور، حيث تعلن الإدانة الكاملة للقضاء والشرطة، كما تفضح وتعرى نظام القضاء المرتبط بالسلطة، وكذلك أيضا مسرحية (٧ سواقى)[2] لسعد الدين وهبه، التى تؤكد بأن الأرض تطلب منْ يحررها، وقد بعثت شهداءها، والذين قتلوا على أرضها، ليحملوا هذه الرسالة إلى عالم الأحياء، وليدينوهم على تقاعسهم.

وتعرض المسرحية كذلك لصور الإحباط التى كان يعانى منها المجتمع المصرى فى ذلك الحين، وصوراً أخرى للأمراض الاجتماعية التى كانت سببا فى الهزيمة[3]. وكذلك مسرحية (المخططين)[4] ليوسف إدريس، والذى يصف الكاتب من خلالها العالم الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية، والتى سنتناولها بالتحليل فى الفصول القادمة من الدراسة.

كما كتبت بعض المسرحيات بمناسبة رحيل عبد الناصر منها: (ياسين ولدى) والتى مثلتها فرقة فايز حلاوة، ومسرحية (٢١ سبتمبر) لميخائيل رومان.

كما نلاحظ الحراك القيمى فى المجتمع المصرى من خلال الاهتمام بالقضايا القومية المصيرية، كالقضية الفلسطينية، وهذا ما عبر عنه ألفريد فرج من خلال مسرحية (النار والزيتون) ١٩٧٠، والتى كان لابد لها أن تحارب بالكلمة الواعية، والإحصائيات الدقيقة فى معرض واحد يجمع بين الفن والسياسة. وكان أكبر مجال لعرض هذا كله، هو الخطاب الفلسطينى، الذى تضمن فى وحدة كبرى من وحدات المعنى، تتأسس على روح المقاومة الشعبية الآنية، وإن كانت تستدعى التاريخ لإيقاظ

---

[1] انظر نجيب سرور: الأعمال الكاملة، (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

[2] سعد الدين وهبه: ٧ سواقى، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٦٩.

[3] انظر سامى خشبة: ٧ سواقى بين النقد الاجتماعى وتلقائية الفكر، مجلة المسرح، إبريل ١٩٦٩، ص٤٣.

[4] انظر يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، (د. ت).

حدة الوعى بجذور القضية الفلسطينية. وهذا ما تعرضت له كذلك مسرحية (وطنى عكا) ١٩٧٠ لعبد الرحمن الشرقاوى، والتى سنتناولها أيضا بالتحليل فى الفصول القادمة من الدراسة.

كما تناولت بعض المسرحيات الحض والدعوة إلى الثورة على ظلم الحكام، واستعبادهم للشعوب، وهذا ما نلاحظه من خلال مسرحية (ايزيس حبيبى)[١] ١٩٧١ لميخائيل رومان، حيث تتعرض لأجهزة القمع والإرهاب داخل نظام الحكم، وكذلك مسرحية (باب الفتوح)[٢] ١٩٧١ لمحمود دياب، حيث تأتى كصرخة تتذرع بالتاريخ؛ لتحاكم الزعماء الذين يصنعون بينهم وبين شعوبهم حائطا من البوليس، والحرس، والحاشية، والمتملقين. فهى ثورة على الأكاذيب، كما أنها قراءة جديدة للتاريخ، أو محاولة لإعادة صياغته. وتنتهى المسرحية لتؤكد أنه لا يوجد بلد حر إلا لشعب حر، وأن الوسيلة إلى ذلك هى إعتاق عبيد الأمة؛ لأن العبد ليس لديه دافع إلى الاستشهاد ليصون الحرية للأسياد.

وقد بدأ المسرح يتخذ طريقا جديداً لرؤياه، حيث حاول إعادة اكتشاف الواقع المصرى والعربى بشكل عام، وكشف هذا الواقع، والمساهمة فى تغييره، بدءا برسم الحاضر بكل متناقضاته، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة، لما كان سائدا قبل الهزيمة. فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة، والإغراب، وكسر الحائط الرابع، كالاتجاه نحو المسرح الملحمى، والتعليمى، والتسجيلى[٣]، كما فى مسرحية (باب الفتوح) سابقة الذكر، و(النار والزيتون) و(وطنى عكا) وغيرها من

---

[١] ميخائيل رومان: إيزيس حبيبى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦.

[٢] محمود دياب: باب الفتوح، مصدر سبق ذكره.

[٣] محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، مرجع سبق ذكره ، ص١٠.

المسرحيات، إلى جانب مسرحيات الإسقاط السياسي، كمسرحية (الحسين ثائراً وشهيدا) لعبد الرحمن الشرقاوى.

كما تأتي مسرحية (ملك يبحث عن وظيفة)[1] ١٩٧٢ للدكتور سمير سرحان، لتقدم معادلا للنكسة والجفاف الذى أصاب الأرض والإنسان، فى مدينة ملكها طيب يحبه الشعب، كما أنها جاءت لتبحث عن حل لهذا الجفاف الذى أصاب الإنسان المصرى فى أعقاب النكسة، وتنتقد الظواهر السلبية التى عمت المجتمع فى تلك الآونة، وهى الظواهر التى احترقت بنيران مدافع العبور الكبير فى أكتوبر ١٩٧٣[2].

فبعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ كان المأمول أن ينتقل الأداء الرائع للجندى المصرى فى جبهة القتال إلى أداء شامل فى قلب المجتمع نفسه، ولكن هذا لم يحدث[3] لأسباب كثيرة تضافرت كلها مع تتابع سريع ولاهث "للمفاجآت" القومية، أو القرارات الصدمة، جعلت من المستحيل على المثقف أن يستوعبها ويفرزها فى عمل فنى ناضج من ناحية، وأفقدت الفكر المصرى توازنه من ناحية أخرى، فأصبح ذلك الفكر يجرى "لاهثاً" وراء القرار السياسى، بدلاً من أن يكون الأرضية الفكرية التى تمهد لهذا القرار، وتعطيه شرعيته.

ومع سياسة قرارات الصدمة أيضا تاهت أحلام المجتمع... وأصبحت المصلحة الفردية فوق المصلحة الجماعية، ونتج عن ذلك اختفاء الأرضية الفكرية

---

(1) د. سمير سرحان: ملك يبحث عن وظيفة، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧.

(2) انظر جلال العشرى: تياترو فى النقد المسرحى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤، ص ٨٨ وما بعدها.
وكذلك نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٧-٣٩.
وأيضاً فتحى العشرى: دقات المسرح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣، ص ١٤٥-١٤٧.

(3) انظر د سمير سرحان: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مرجع سبق ذكره، ص٦.

المشتركة التي تربط بين أفراد المجتمع، فكان انعدام المناخ. وهكذا لم يجد المسرح المناخ الفكرى الخصب الذى يجعل منه منبراً يتفاعل مع المجتمع أخذا وعطاء... فتحولت الأعمال المسرحية بعد ذلك إلى جهود فردية.

وقد كتبت بعض المسرحيات المباشرة التى تسجل لحدث العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، مثل مسرحية (العبور) لفؤاد دوارة، و(هنا القاهرة) معتمدة على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر، وإخراج عبد الرحمن الشافعى، ومسرحية (فى حب مصر) أشعار سمير عبد الباقى، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التى تكتسب لمناسبة بعينها، فهى أعمال لتسجيل حدثا، ولكنها ليست أعمالا مسرحية تسجيلية[١].

كما كتب محمود دياب مسرحية (رسول من قرية تميرة) بعد حرب أكتوبر، حيث منعت المسرحية من العرض، كما منع قبلها (باب الفتوح)، ومسرحية (الأستاذ)، إلى جانب منع أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا فى مسرح السبعينيات[٢].

وعلى الرغم من ذلك، فقد تصدى بعض كتاب السبعينيات لمهمة شاقة وعسيرة، فقاتلوا باستماتة لكى يستمر للمسرح تألقة، ولكى تبقى الكلمة الجادة مستمرة فوق خشبة المسرح إزاء تيار الغثاثة التجارى الذى كاد يدمر عقل المجتمع ووجدانه.

فالأحداث الكبيرة والمهمة التى حدثت للمجتمع المصرى من نكسة ١٩٦٧ إلى عبور أكتوبر ١٩٧٣ وما تلاه من تطورات وأحداث، أدت إلى استلهام كتاب المسرح من هذه الأحداث صياغات درامية تحمل فكراً وطنياً إنسانياً قادراً على خلق التنوير المطلوب، وهو أحد وظائف المسرح بشكل عام، والمسرح السياسى بشكل خاص.

---

[١] د. أحمد العشرى: المسرحية السياسية، مرجع سبق ذكره، ص ٨٧.

[٢] فؤاد دوارة: ندوة العدد، مجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل /مايو/يونيو، القاهرة ١٩٨٢، ص ٢٠٠.

فبقدر ما تكون الكلمة فى الحلم طريقا إلى الحرية، نجدها فى الواقع طريقا إلى السجن، فالأديب والكاتب المسرحى يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته، ووجوده، وإنسانيته. فالمعركة التى يمارسها الكاتب المصرى خاصة، والعربى عامة، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هى أيضاً معركة خارجية ضد العنصرية التى تهدف إلى قهر الشعب العربى، وسلبه حريته، وتوجيهه كيفما تريد[1].

لذا سيبقى المسرح فنا إنسانيا أخلاقياً كما أن الحرية هى هواء المسرح النقى، ويبقى الفنان المسرحى الذى يملك رموزه، ودلالته، وأدواته هو المحور، ومركز الثقل فى تحقيق الحالة الإبداعية، من خلال الحالة الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والظروف العامة التى يعيشها المجتمع.

(1) انظر د. أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص ٩٩:١٠٠.

الفصل الثالث

مسـرح السـتينيات
نماذج تحليلية

المبحث الأول: مسرحية المخططين - يوسف إدريس

المبحث الثاني: مسرحية النار والزيتون - ألفريد فرج

المبحث الأول

مسرحية المخططين – يوسف إدريس

بداية يمكن القول إنه ما من كاتب أو فنان حقيقي يستطيع أن يقف بمعزل عن هموم عصره ومشكلاته، وما من أدب أو فن صادق لا يضرب جذوره بعمق فى باطن التربة الاجتماعية حتى يمكن أن يعيش، وينمو، ويطرح ثماره، ويبرر وجوده.

فثورة ١٩٥٢ مثلاً، لم تكن مجرد حركة تستهدف تغيير وضع قائم، ولكنها كانت تستهدف تغيير المجتمع، وتحرير الإنسان، حيث كان من أهدافها تحويل مصر من مجتمع زراعى متخلف إلى مجتمع صناعى متقدم. ومع قيام الثورة، وبداية التغيير الاجتماعى الكبير الذى بدأ يحدث، ظهر جيل جديد من الكتاب، أولوا المسرح كل إبداعهم الفنى، وبدؤا يرهصون بالتغيير، ويعبرون عنه فى مسرحياتهم، من خلال تقنيات، وأساليب مختلفة، تميزت بالجدة فى الشكل والمضمون معاً.

وكان يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) هو أحد الكتاب الذين تناولوا هموم عصرهم ومشكلاته، حيث يعد رمزاً من رموز الثقافة المعاصرة، فقد جسد فى كتاباته موهبة فنية تنم عن وعى بواقع الحياة التى عاصرها، وقد تمثل اتجاهه الفنى فى التوجه إلى الواقع العربى فى مصر، فكتب العديد من المسرحيات منها: مسرحية (ملك القطن) التى تناقش قضية العذاب التى يواجهها الفلاحون، بحيث لا يسع المتفرج إلا المشاركة فى هذا الألم الإنسانى، وكذلك مسرحية (جمهورية فرحات) والتى يؤكد من خلالها أن الاشتراكية هى سبيل الإنسان الوحيد فى استعادة الكرامة والمساواة، وهى دعوة إلى تحطيم الرأسمالية، وانتصار الاشتراكية، وأيضاً مسرحية (اللحظة الحرجة)، حيث جاءت حصيلة لحرب السويس سنة ١٩٥٦، وتدور أحداثها فى بورسعيد،

ومسرحية (الفرافير) التى تعالج العلاقة بين العبد والسيد، وغيرها من المسرحيات التى كان يحلم يوسف إدريس أن يحقق من خلالها الحصول على المساواة، والديمقراطيــة، والحرية، والازدهار، واحترام الذات، والكرامة. وسنتناول فى هذا المقام واحدة مــن أهم مسرحيات يوسف إدريس، وهى مسرحية (المخططين) ١٩٦٩، فهى امتداد لخط فكرى تبناه يوسف إدريس، نوضحه من خلال إيجاز مضمون المسرحية الفكرى مــن البداية، من خلال قضيتين أساسيتين هما:

١- سقوط الوهم، أو انهيار الحلم.

٢- الرفض الكامل لفكرة الطريق الواحد، الذى لا طريق غــيره، لحــل مشكلات البشر، وتقديم فكرة الطرق المتعددة، أو الألوان المتعــددة، لتحقيق السعادة الإنسانية، أى رفض مفهوم (الشمولية)، وتقديم مفهوم (الليبرالية) بديلاً عنه[1].

تتكون المسرحية من فصول ثلاثة، حيث يقدم لنا فى الفصل الأول أفــراد جماعة من الجماعات السرية الذين ينتظرون وصول زعــيمهم (الأخ)، ويعــرض العلاقة بين هذا (الأخ) وبين سائر أفراد الجماعة، حيث يقدم لنا يوسف إدريس منذ اللحظة الأولى شخصياته بطريقة كاريكاتيرية مبالغاً فيها، فيقدم من خلالها الكــثير من ملامحها النفسية، والاجتماعية، والسلوكية دفعة واحدة، حيث نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار:

فركة كعب: اسمحوا لى بقى.. أنا قربت أفرقع.. قربت اطق.. الساعة بقت تسعة وربع ولسه ما جاش..

٥٦ غربية: قربت.. وانا فرقعت يجى خمسين مرة.

---

[1] امير اسكندر: قراءة لمسرحية المخططين، مجلة المسرح، ع٦٣، يونيو ١٩٦٩، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٥٥.

دكتور ع الريق: صبركم بالله صبركم بالله.

طعمية: الصبر بيضرب نار والنار مش باينة. والحساب يومه عسير أعسر من يوم القيامة.

أهو كلام: وتاعبين نفسكم ليه ؟ الغايب حجته معاه.

فركة كعب: أمال أخ ازاى ؟ أخونا يعنى أبلنا قدمنا، واللا الأخاوة كلام وبس ؟ إيه يا جماعة، ما تقولوا

٥٦ غربية: لا يا عم.. أنا لغاية هنا وفرمل، أنا ماليش فى الكلام دا شغل الكلامنجية اللى زيكم، إنما احنا اللى بنفرمل تيت.. الخ[١]

فهنا نتعرف من خلال شخصية (٥٦ غربية) على الإيمان الساذج بالشعارات، والإخلاص التلقائى لها، ونتعرف فى (دكتور ع الريق) على أرقى ما وصلت إليه الانتهازية من تقنية، أما (طعمية) فتظل بوظيفتها المزدوجة فى المسرحية تلخيصاً فنياً لمتهنى الحكمة الشعبية، بالإضافة إلى أن كلماتها بالحكمة، والغموض معاً، تلقى الكثير من الضوء على الأحداث القادمة، أما (أهو كلام) فنتعرف فيه على الحالمين بالحقائق والمثاليات التى تتعرض فى كل لحظة للامتهان. وبحضور (الأخ) صاحب الفكرة الشمولية التى تعتنقها هذه الشخصيات، تكتمل أبعاد الموقف المسرحى، فنعرف إننا بإزاء جماعة من الجماعات السرية التى تؤمن بأفكار الأخ الكلية عن العالم، كما أننا نتعرف على هذه الجماعة فى لحظة من أكثر لحظات حياتها ملاءمة للعمل المسرحى، إنها لحظة الصفر فى حياة هذه الجماعة السرية، لحظة الخروج من السرية إلى العلنية.

كما نلاحظ أن العلاقة بين (الأخ) وأفراد الجماعة هى علاقة تسلطية، تحكمية، ساحقة. فالزعيم هو الأوحد، والآخرون لا شىء، فهم جميعاً فى الفصل

[١] يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، ص ١٢ : ١٣.

الأول من أجل الزعيم، القائد، المفكر، الملهم، الذى عليه أن يأمر، وعلى الآخرين أن يطيعوا فقط.

الأخ: كله تمام يا دكتور ع الريق؟

دكتور ع الريق: كله تمام يا خويا... الكبير كله تمام

الأخ: ومين صاحب فكرة إن كل واحد يعمل حاجة؟

دكتور ع الريق: (بفرحة) أنا

الأخ: انت (باتهام)

دكتور ع الريق: (مبتلعاً ريقه بصعوبة) مش سعادتك قلت انهم ييجوا متنكرين؟

الأخ: متنكرين حاجة وعملين حاجة تانية. انت مش عارف ان مبدأنا الأول هو إلغاء فكرة إن كل واحد يعمل نفسه زى ما هو عايز؟

دكتور ع الريق: دا بس علشان الأمن يا فندم.. عشان الأمن خطأ يا فندم.. خطأ مجرد خطأ مش ح يتكرر أبداً

الأخ: والخطأ يتصلح حالاً

دكتور ع الريق: حالاً يا فندم – حالاً. حالاً.. متخططين كما كنت[1]

كما نلاحظ لجوء يوسف إدريس إلى المبالغات الكاريكاتيرية، والمزج بين الكوميديا والتراجيديا كقيمة درامية، يهدف من ورائها إبراز حدة المعنى، كما نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار:

الأخ: (ينظر إليهم فيلحظ اعوجاج كتف ٥٦ غربية)
كتفك ماله؟

---

[1] المسرحية: ص ١٤.

٥٦ غربية: اتعوج يا أخ من ساعة ما كنت أتوبيس مش عارف أعدله.
الأخ: أعدلهولك.. انت تستاهل. قرب.
٥٦ غربية: أكتر من كده ما اقدرش
الأخ: يبقى تستاهل كمان إن أنا اللى أقربلك
(يقترب منه ثم يضع يده على كتفه الأعوج فيعتدل)
٥٦ غربية: يا دين النبى يا محمد، دا أنا كتفى اتعدل بجد، ومين اللى عدلهولى؟ أنا رقبتى لك يا سيادة الأخ، طول عمرى أنا تحت أمرك، أنا زمارة منك أموت نفسى، أنا لك على طول خليك لى..
طعمية: يا خفى الألطاف، نجنا مما نخاف، بسم الله وأكبر باسم النبى حارسك وضامنك، باسم اللى يسوى واللى ما يسواش.
الأخ: بس
طعمية: باسم بس وهى بس[١].

وفى الفصل الثانى تبدأ الأحداث فى التفجر، حيث تأخذ المسرحية شكل الفانتازيا، ولكن بأساليب واقعية، كتكنيك المسرح داخل المسرح، من خلال مسرحية (مؤسسة السعادة الكبرى)، حيث نجد رئيس مجلس الإدارة الذى يلعب اليوجا، ويسرق الحكومة، ويخدع الناس، ويغازل النساء، ويتلقى النفاق من موظفيه الصغار، ويتشكى من أن الحال لم يعد كما كان بعد إلغاء بدل التمثيل، وبدل الضيافة، وبدل المواصلات:

السكرتير: باقى بالضبط ٣ دقائق وتكمل حضرتك الساعة.
رئيس مجلس الإدارة: بسيطة، معلش. إوع تفتكر يا سيد سكرتير إن الساعة دى ضاعت. أبداً.. إنت عارف إيه السبب إنى بقيت

---

[١] المصدر السابق : ص ٢٢ : ٢٣ : ٢٤.

رئيس مجلس إدارة، وإنك بقيت سكرتير ليـــه، مـــع إنى أصغر منك بعشرين سنة ؟

السكرتير: ليه والنبى يا سعادة البيه ؟

رئيس مجلس الإدارة: لأنى بلعب يوجا ياسك[1].

وكذلك فى قوله:

ألماظ: عشرة جنيه فى الشهر

ر.م.أ: ودا معقول برضه ؟ قصدى فى اليوم. يمكن يزيدوا شوية: إنما دا بهدلونا خالص.. شالوا بدل التمثيل، وبدل الضيافة، وبدل المواصلات، وبدل البدل[2].

كما نشهد أمامنا عملية استيلاء مجموعة المخططين بزعامة (الأخ) على هذه المؤسسة، التى كانت السعادة الكبرى، فإذا بها أصبحت مؤسسة للجريمة، والشللية، والعائلية، والانحراف، والفساد، والتحلل، وأصبحت تســـمى بمؤسســـة الســـعادة الحقيقية:

الأخ: عايزين الكرسى ده لو سمحت

ر.م.أ : كرسى إيه يا أخينا؟ (يمسك التليفون) يا بوابة يا بوابة، يا حسابات يا حسابات، يا إدارة يا إدارة

الأخ: ما تتعبش نفسك، المؤسسة كلها مخططين

ر.م.أ : يا ألماظ

ألماظ: انت مش شايفنى مخططة؟[3]

---

(1) المسرحية: ص ٣٢ : ٣٣.

(2) المصدر نفسه: ص ٤٨ : ٤٩.

(3) نفسه: ص ٦٨ : ٦٩.

وبالتالى ينجح المخططون فى الاستيلاء على المؤسسة، ويقيموا عالمهم القائم على التخطيط، لا بمعنى اللونين الأبيض والأسود فقط، ولكن بالمعنى الأعمق، والذى تدل عليه بعض الإشارات، وهو التخطيط بمعناه الاقتصادى، والاجتماعى الأشمل، أى تنظيم الثروة والملكية.

وفى الفصل الثالث، نجد أن كل شيء قد تخطط، كل البشر، وكل الدول، وكل المجتمعات، وكل العالم من أقصاه إلى أقصاه أصبح تحت قيادة المخططين، حيث يحتفلون بمرور عام على تخطيط العالم:

صوت الميكروفون : وهكذا تخطط العالم أجمع، والمذهب الذى بدأ مجرد إيمان فى قلب إنسان واحد ما لبث أن اعتنقه نفر قليل من المؤمنين المخلصين، كافحوا وناضلوا واضطهدوا.. ولكنهم بالإيمان واليقين انتصروا، وانتهت التعاسة من فوق سطح الكرة الأرضية وحلت الخطوط محل الفوضى، إننا فى هذا اليوم الذى نحتفل فيه بالذكرى الأولى لنجاح التخطيط وشموله العالم كله. إنما نتوجه بقلوبنا وأرواحنا إلى زعيمنا وزعيم المخططين فى الدنيا، إلى الرجل الذى آمن وانتصرنا معه، إلى الأخ الأكبر قائدنا ومعلمنا وخالق التخطيط فى العالم كله ومطبقه[1].

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل تحقق الحلم ؟ وهل أصبح البشر سعداء حقاً بعد الكفاح الطويل.

والإجابة المحددة على هذا التساؤل هو بالسلب لا بالإيجاب، كل ما حدث هو أن البشر خدعوا، وخضعوا كما يخضعون لأى نظام يدعى غير ما يفعل، ويقول

[1] المسرحية: ص ٧٥ : ٧٦.

غير ما يمارس فى التطبيق، فهناك سادة وعبيد، حكام وشعب، طبقة المخططين، وجماهير الناس، حلم وواقع، وهم وحقيقة، فكر وممارسة. ورغم ذلك، فإن هذا التخطيط لم يجلب السعادة للناس كما كان يأمل خالق هذا التخطيط، ولذا نجد (الزعيم) نفسه هو أول من تمرد على هذا الوهم، رغم أنه هو صانع الوهم بذاته:

الأخ: ...أنا كنت عايز الحقيقة، وكنت فاكر ان السعادة الحقيقية مش حاتحصل إلا لما يتخطط العالم.

ألماظ: وأهو العالم اتخطط وبقى سعيد

الأخ: بس الحقيقة تغيرت

ألماظ: اتغيرت إزاى؟ أنا مش شايفة، حاجة تغيرت...

الأخ: مسكينة ومخدوعة زى أنا ما كنت. أنا عرفت ووصلت وشفت أكتر شفت كله بقى أبيض واسود، شفت كله اتخطط كله خطوط، حتى أمخاخ الناس اتخططت وبقت يا أبيض يا اسود يا ابيض يا اسود. شفت الحياة وقفت[1]

فالزعيم هنا قد أفاق من الوهم والخداع، وهنا ننتقل إلى المحور الثانى، أو القضية الثانية، وهى الرفض الكامل لفكرة الطريق الواحد:

الأخ: العالم مش أبيض واسود بس.. العالم حاجات كتير قوى، أكتر بكتير من خطين

ألماظ: ...ودلوقتى؟

الأخ: شايف إننا لازم نثور ع الأبيض والاسود. شايف اننا لازم نفضل نترقى. شايف الثورة الجديدة. كل ما أشوف الدنيا كلها بقت ابيض واسود بس أحس إنى حرتكب جريمة... عرفت إن العالم كبير، كبير قوى أكبر من

---

[1] انظر المسرحية: ص ٧٩ – ٨١.

مخى، أكبر من مخ أى واحد ده فى تلات آلاف مليون مخ[1]

ولكن (الأخ) لا يستطيع أن يطلق للناس دعواه الجديدة، حيث وقف المخططون حائلاً بينه وبينهم، فلم يعودوا كما كانوا فى البداية أتباعه المخلصين المطيعين، فقد صارت لهم مصالح فى استمرار النظام كما هو، أصبحوا يدافعون عن أنفسهم من خلال دفاعهم عن النظام، فيقرر (الأخ) أن يخرج بدعوته الجديدة إلى العالم، حيث يخلع عن نفسه قناع التخطيط، ويخرج إلى العالم ببدلة حمراء، والتى ترمز إلى ثورة جديدة، وعندما يحاول (الأخ) أن يخرج إلى الجماهير المحتشدة فى الخارج ليخطب فيهم، يفاجئه أتباعه بإذاعة خطبة ملتهبة، وهى خطبة قديمة مسجلة له، تدعو إلى سيادة فكرة التخطيط، ومجتمع المخططين، وسعادة المجتمع المخطط، ولا أحد يسمع له، ولا أحد ينصت إلى فكره الجديد:

الأخ: يا أبناء العالم (موجة هتاف عالية تتلاشى رويداً حتى تنتهى)

الجماهير: عاش الأخ.. عاش الأخ.. عاش الأخ

أحد الجماهير: هو لابس بدلة حمرا ليه؟

الأخ: أشكركم انكم كبدتم أنفسكم مشقة الحضور لتهنئتى بعيد ميلادى، والحق أن اليوم هو عيد ميلادى الحقيقى.. وإنى سأنتهز هذه الفرصة لأقول لكم كيف ولدت من جديد.. لقد اكتشفت يا زملائى فى الإنسانية ان التخطيط.. الأبيض والاسود

الميكروفونات: أعظم وأهم اكتشاف عرفه الإنسان منذ أن أصبح إنساناً

الأخ: كدب . كدب . كدب.

الميكروفونات: وإن أعظم ما يمكن أن تؤديه من خدمة لأبنائنا وأحفادنا أن نحافظ على هذا الاكتشاف، ونرعاه ونؤمن به، ونقدسه مثلما

---

[1] انظر المصدر السابق: ص ٨٢ – ٨٤.

نؤمن ونقدس حبات العيون

الأخ: كنت غلطان.. أنا باعترف.. لقد أخطأت..

الميكروفونات: الويل كل الويل لمن يفكر فى معاداة طريقنا

الأخ: إنى معكم إلى آخر قطرة من دمى.. لقد أذنبت وهأنذا أختنق بنفس وسائلى[1]

فهنا يدافع المخططون بضراوة عن نظامهم ومصالحهم، فيحولون بين الزعيم وبين الجماهير بهذه الخطة المسجلة للزعيم التى تدافع عن التخطيط، ويصبح صوته الجديد فى قلب الحصار الذى يفرضه المخططون من جهة، والجماهير لا تأبه به من جهة أخرى، حيث تواصل الجماهير المخدوعة جياها فى الخداع والوهم الذى زال عن عين (الأخ)، ومازال يعشى أبصار الناس، وسد منيع يقف بين البشر وبين الحقيقة الجديدة، وسيظل الأخ مجرد صورة يضع أتباعه لها البرواز القديم، مجرد حاكم يملك ولا يحكم، وهم آخر يحرص عليه المخططون أشد الحرص، حتى يمارسوا السلطة من خلف ستارة، ويتحكمون فى أقدار العالم ومصائر البشر. فالصراع الدرامى هنا هو صراع بين القيم الفردية الأنانية، والقيم الإنسانية الرحبة.

ر.م.أ: تسمح بالكرسى ده

الأخ: دا الكرسى بتاعى وأنا لا يمكن أسيبه

ر.م.أ: دا عُهدة.. دا بتاع زعيم المخططين. تسمح لنا بيه ؟

الأخ: وأنا.. أنا أروح فين ؟

ر.م.أ: انت معجزة العصر وكل عصر

دكتور ع الريق: مؤسس وكالة المخططين فى العالم

طعمية: ومانح السعادة للغلابة والمساكين

---

[1] المسرحية: ص ١٠٧ : ١٠٨.

أهو كلام: وزعيمنا وقائدنا

٥٦ غربية: ومعلمنا

فركة كعب: ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة

ألماظ: وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين[1]

وهنا تموت دعوة (الأخ)، ولأن الاقتصاد قد غاب، حدث خلط هائل بين شكلين للدولة الشمولية، شكل الدولة الفاشية، وشكل بعض الدول الاشتراكية، التى سادها نظام الحزب الواحد. وقد أصبحت الحرية المطلقة هى الحرية التى لا تحدها حدود، حرية الألوان، وتعددها، وغناها تعنى حرية التسلط على الآخرين، وحرية التملك بلا حدود.

فيوسف إدريس أراد هنا أن يصدم متفرجيه، بحيث تستولى عليهم رغبة قوية فى التغيير؛ لأن يوسف إدريس ككاتب مسرحى اشتراكى، لا يقصد بمسرحياته أن تنصب على الأفراد، أو أن تكون موجهة إليهم ، بل إلى المجتمع بأسره. فإدريس يخاطب الوجدان العام المشترك لجمهوره، بحيث يكون لدى متفرجيه حافز فردى لتغيير أنفسهم، وحافز جماعى لتغيير أوضاعهم العامة.

إذاً، من خلال المسرحية يصف يوسف إدريس المجتمع الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية[2]، فالشخصيات إجمالاً فاسدة، أحدهم انتهازى، والآخر يعيش على ألفاظ وشعارات، فى حين يستخدم ثالث هذه الشعارات نفسها لتدمير رفاقه، وهناك شخص رابع يستخدم التقرب بالزلفى والنفاق، كى يصل إلى أغراضه، وفى دولة

---

(١) المسرحية: ص ١٠٩ : ١١٠.

(٢) عبد الغنى داوود: الأداء السياسى فى مسرح الستينيات، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير ١٩٩٧، ص٧٢.

الإذعان يقبل جميع الناس وضعهم من غير أن يفكروا فى كيفية الخروج منه، فكـأنهم كائنات آلية تمضى آلياً فى حياتها المبرمجة سلفاً.

وفى نهاية المسرحية، اختفى كل أثر للحرية والابتكـار، ويـدرك الـزعيم المسئول عن هذا المجتمع المخطط غلطته، وينادى بالإصلاح، وإذا بالكل يدفعه بأنـه خائن للقضية الكبرى المخطط لها.

وقد أراد يوسف إدريس بوصف المجتمع المصرى فى سنة ١٩٦٧، أن يقـيم البرهان على أن عبد الناصر نفسه قد فطن للموقف بعد هزيمـة ١٩٦٧، ولكنـه لم يستطع أن يصنع شيئاً ضد هذا النظام الذى هو خالقه.

هذه هى الخطوط العامة للمسرحية ، التى تؤكد القضيتين اللتين أشرنا إليهما وهما: الحلم الذى هوى بعد أن فشل فى تحقيق سعادة البشر، والرفض الكامل لمفهوم الشمولية، وتقديم مفهوم الليبرالية، وتعدد الألوان، والاختيار الفردى الحر الـذى لا يحده حد من لوحة الألوان المتنوعة.

فالموضوع هنا هو الديكتاتورية، والرأى الواحد، وضيق الأفق، وما ينتج عن ذلك كله من تعاسة، وخيبة أمل، وانتكاسة.

فالثورة هنا بريئة، وحسنة النية، حيث تهدف إلى سعادة ورفاهيـة البشـر، والمشكلة الأساسية هى أن تطبيقها يأتى وفقاً لرؤية رجل واحد، يغالى فى فرضها بكل السبل على كل الآخرين، ليكتشف قرب النهاية أنه لم يكن على صواب.

فهنا يبين يوسف إدريس إخفاق المجتمع المصرى، ويـدعو إلى تغـييرات فى الأسلوب السياسى، فقد صور القطاع العام البيروقراطى تصويراً كاريكاتورياً هزلياً، فى صورة وحش، امتص فردية المصرى، وتركه بدون دوافع أو كرامة. فالبيروقراطية

تبدو فى المخططين وقد استشرى فيها الفساد، وماتت الحرية، وصارت التطبيقات المشوهة نكبة عامة على الجميع.

وعلى امتداد المسرحية تتردد الدعوة إلى الحرية والليبرالية، ولكن يوسف إدريس فى هذه المسرحية لا يتخلى مطلقاً عن مبدأ الاشتراكية نفسه، ولا يرفضه بأى حال من الأحوال، فالمساواة الاقتصادية فى جميع المجالات ضرورة للجميع فى نظره، والاشتراكية إنما جاءت لتحرير عقل الإنسان وروحه، فهى مرتبطة بالحرية التى تمنح الإنسان ذاته الحقيقية، وفرديته وكرامته[1].

فالدراما التحريضية عند إدريس هى موجهة أساساً إلى جموع المتفرجين لا إلى أفراد، كما أن المسرحية ترتفع عن مجرد التعبير عن أزمة ما داخل نظام بعينه من النظم، حيث تحاول أن تقدم حلاً شاملاً لأزمة العالم كله، لا أزمة مجتمع بعينه من المجتمعات.

وليس يوسف إدريس هو أول من كفر بالنظم الشمولية، وليس أول من دعا أو يدعو لفكرة الليبرالية، التى تدعو إلى الحرية الفردية غير المشروطة، والتى ليس لها قيود ولا حدود، حيث إن هذا الحل الجديد – القديم – ليس إلا وقوداً جديداً للأزمة، ورده إلى مرحلة تخطتها الإنسانية، وتجاوزها الفكر البشرى، حتى داخل المجتمعات غير المخططة. فالخطأ هنا كما ذكرنا سابقاً لا يكمن فى فكرة التخطيط، وإنما فى القائمين عليه، من الذين تحولوا إلى جماعة منتفعين بالتخطيط.

لذا يمكن القول إن هذا النوع من المسرحيات هو من المسرح الجاد، فالفنان الذى يرى دوره ورسالته هى التعبير عن تجارب، وهموم، وقضايا واقعه المحلى المعاصر أو الحديث، لا يتصور نفسه أبداً عاجزاً عن اجتياز أى مواقع أو حساسيات تعوقه

---

[1] انظر د. نادية رءوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص ١٤٨: ١٤٩.

عن إتمام هذه الرسالة، ومن ثم فهو يضطر للجوء إلى وسائل فنيـة – صـارت الآن شائعة ومعروفة – ومنها اللجوء إلى أحداث مماثلة فى الماضى.

فالزمان فى مسرحية (المخططين) غير محدد بدقة رغم كل الإشارات، والمكان يكاد يكون متخيلاً تماماً، فيما عدا إشارة إلى أننا يمكن أن نطلق على المسرح الـذى تدور فيه الأحداث اسم أى مسرح.

كما أنه فى هذه المسرحية، ينطلق يوسف إدريس من فكرة خيالية بحتـة، ثم يعالجها معالجة واقعية، تخضع فى الأسلوب والبناء معاً لطبيعة الموضوع الذى يقدمـه، هذا الموضوع الذى يدور حول أن كثيراً من الأفكار الثورية الناصعة مـا تلبـث أن تنقلب إلى النقيض، عندما لا تحقق تزاوجاً حقيقياً بين الغاية والوسيلة مـن جهـة، وعندما تتحول الفكرة إلى نظام شمولى، فيه الكثير من التعسف والقشرية من جهـة أخرى. وهى تعمد فى تجسيد الجوانب السـلبية مـن هـذه القضـية إلى المبالغـة الكاريكاتورية، التى تبرز بشاعة هذه الجوانب بشكل مضاعف، والتى هى فى الواقـع حيلة بنائية موظفة فى خدمة الهدف الرئيسى للمسرحية.

فنجد من البداية أن شخصية (الأخ) هى التى تتمتع بقدر كبير من الصـدق والطبيعية، وإن يبرز بجانب هذا القدر جزء لا بأس به من الروح القيادية، التى تحـوم كثيراً بالقرب من التسلط الفردى البغيض، بينما نجد أن بقية الشخصيات الأخـرى على قدر من التفاهة والسطحية، يؤهلها لدور التابع التقليدى، ويعطى موقفها البشع فى النهاية صدقه ومنطقيته.

فهذه الشخصيات المدعية التافهة، غير مؤهلة أبداً للتخلـى عـن تلـك المكاسب الكبيرة التى حققتها، وغير مستعدة حتى لتقبل أى نقد موجـه إلى هـذا النظام. ومن هنا فإن الكاتب يثير بعمله هذا قضية على درجة كبيرة من الأهميـة والخطورة، وهى قضية التسلط التى تلتهم فى طريقها واضع بذورها نفسه، والـتى

يصل تصاعدها إلى ذروة يستحيل معها كبح جماحها؛ لأنها قد خلقت فى نموها المطرد الحثيث لها الكثير من الأنصار.

فالتسلط يقضى على المتسلط، فى نفس الوقت الذى ينهش فيه إنسانية من يوجه ضدهم التسلط. فهو سلاح شديد الخطورة، وذو حدين[1]؛ لأنه يرضى واحدة من الحاجات الغريزية الأساسية فى النفس البشرية، ومن هنا كانت خطورته.

والمسرحية تؤكد على مجموعة من القيم منها: أن الهدف الأسمى من أى فكر سياسى هو بالقطع تحقيق أكبر قدر من السعادة للبشر، وتوفير أكبر قدر من الحرية لهم، لا الوصول إلى سنام السلطة والتمسك بكرسيها، وهى تكشف بذلك واحدة من التناقضات الأساسية التى تقع فيها الأنظمة الشمولية، بين ثورية الفكرة وجمودها، عندما تتحول إلى فعل تطبيقى لا يعرف المرونة أو التحرر، وتدعو إلى ضرورة نبذ الجمود والقوالب الجاهزة، وإفساح المجال أمام الطاقات الإنسانية الخلاقة، وتؤكد على أن التسلط الفردى سوف ينقلب – مهما طال أمره – ضد المتسلطين أنفسهم.

وتنتهى المسرحية بتلك النهاية المأساوية، التى تصدم المتفرج لتوقظ تفكيره، والتى يتحول فيها (الأخ) رغم أنفه إلى تجسيد رمزى لتلك الفكرة الشمولية، التى كان هو أول ضحاياها، وإلى تجسيد بشرى لتلك الفكرة التى كشف التطبيق تشوهها، والذى كان خالقها أول من كفر بها، وثار عليها.

وبعد، فإنه عندما تكون هناك أزمة أو قضية ما، فإنها تثير عدة قضايا أمام الأدباء، والفنانين، والمفكرين، الذين يأخذون على عاتقهم مهمة قيادة وتنوير العقل والوجدان الإنسانيين على مر العصور، وهذا ما قام به يوسف إدريس من خلال مسرحه الجاد الذى يناقش العقل والفكر، ويدعو إلى التحرر، وبناء قيم دارمية

---

[1] صبرى حافظ: مسرح ما بعد يونيو (أبعاد المأساة) مجلة المسرح، ع٦٨، ديسمبر ١٩٦٩، ص٩٠.

تنويرية وفكرية، فعندما سئل يوسف إدريس عن القيم التى يرمى إليها تغيير البشرية أجاب بقوله:

"أن يحيا الإنسان سعيداً... وبما أن سعادة الفرد لا تتحقق إلا فى مجتمع سعيد، كان الهدف النهائى هو سعادة المجتمع، وبما أن سعادة المجتمع لا تتحقق إلا عند زوال الظروف التى تجعل الإنسان تعيساً فى المجتمع، فعندئذ تكون التعاسة ضدى، أو أكون أنا ضد التعاسة.. وسعادة الإنسان تكمن فى إتاحة الظروف له، لكى يؤدى وظيفته فى المجتمع بمتعة واكتمال..."[1].

وقد استطاع يوسف إدريس أن يشكل من خلال مسرحيته قيماً درامية، كالنهاية التى أنهى بها المسرحية بما يشبه الصدمة، لتثير غيظ المتفرج، ومطالبته بإعادة النظر فيما حوله، والتفكير فيما يراه فوق خشبة المسرح، وما يراه فى الواقع.

فالمسرح مهمته مزدوجة: هو أن يعلم ويحفز متفرجيه، كما أنه المسرح الذى لا يريح المتفرج، أو ينفس عنه... بل على العكس، هو المسرح الذى يقلق، ويزيد المتفرج احتقاناً، ثم بعد ذلك يهيؤه لمباشرة التغيير"[2].

وقد أخذت المسرحية شكل الفانتازيا، ولكن بأساليب واقعية، كتكنيك المسرح داخل المسرح، للوصول بالصراع إلى ذروته، واللجوء إلى المبالغات الكاريكاتورية؛ لإبراز حدة المعنى، والمزج بين الكوميديا والتراجيديا، ومحاولة الإيحاء بنوع من التلخيصات الرمزية، وذلك لإضفاء شكلاً درامياً متميزاً.

"وقد منعت المسرحية من العرض فى ليلتها الأولى، إلا أنها قدمت بعد ذلك على مسرح الطليعة عام ١٩٨٢، إخراج أحمد زكى. وقد جاءت أكثر تحديداً ووعياً،

[1] حديث يوسف إدريس لمجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٢، ص٢٢٣.

[2] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص٤٠.

وبالتالى اتساقاً مع الهدف، وقد نجح المخرج أحمد زكى فى تقديم رؤية يوسف إدريس كاملة غير منقوصة بكفاءة وقدرة عالية"[1].

وفى النهاية يمكن القول إنه رغم كل شيء، ومهما كانت الانتكاسات الـتى تصيب العالم عميقة وغائرة فى أعماق القلب، فلابد للعالم أن يسير مـرة أخـرى إلى الأفق المفتوح على الطريق الحقيقى لسعادة البشر، تلك السعادة النسبية لا المطلقـة، لأنه ما من شيء مطلق.

---

[1] للمزيد: انظر عدلى الدهبى: مسرح الإسقاط السياسى، مجلة الفنون، السنة الرابعة، ع١٧، يناير/فبراير ١٩٨٣، ص٥٦.

المبحث الثانى
مسرحية النار والزيتون – ألفريد فرج

يعتبر ألفريد فرج من جيل المبدعين والمفكرين الذين لم ينفصلوا عن واقعهم وقضايا أمتهم، حيث يتضح ذلك جلياً فى معظم أعماله. والتى ناقش من خلالها قضايا سياسية، واجتماعية، وفكرية، سواء أكانت على المستوى الوطنى أو القومى.

كما أن حركة التغيير التى حدثت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، سواء على المستوى الإقليمى أو العربى على حد سواء قد فجرت الوعى الدرامى لدى الكاتب، وغيره من المبدعين، حيث أخذ ينضج ويتبلور هذا الوعى مع موكب هذه المتغيرات التى أحدثتها الثورة، وكذلك المتغيرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية التى طرأت على الساحة الدولية، والذى كان المسرح عند ألفريد فرج هو المنبر الذى يستطيع من خلاله التعبير عن كل هذه المتغيرات، حيث إن المسرح بالنسبة له هو "تعبير عن احتياج اجتماعى للحوار بين الأفكار والجدل الأيديولوجى، وللتعبير عن المناقشة الفكرية التى ظهرت فى الحياة الاجتماعية والسياسية"[1].

إذن، حين النظر إلى مسرح ألفريد فرج، فإننا نجده يشكل جزءاً أساسياً من ذلك التصور المتكامل لمفهوم المسرح العربى فى الستينيات رسالة ومعنى، فهو مسرح قيم فنية ودرامية، حملت روحاً جديدة، هى روح النمو والنهوض، ومثلت واقعاً جديداً، هو واقع التغيير والانتقال فى الفكر والحياة.

---

(1) مهدى الحسيفى: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، مجلة المسرح والسينما، ع٥٠، فبراير ١٩٦٨، ص١٣.

وقد جمع ألفريد فرج فى مسرحه هذا بين الحس الجمالى والرؤية الواقعية للأحداث والأشخاص، حيث كان يعمل على أن يجعل للمسرح والعمل المسرحى دلالته التاريخية فى واقع جديد من جانب، والواقعية فى توجهاتها الإنسانية الهادفة، انطلاقاً من قضايا الإنسان، ومشكلات واقعه من جانب آخر، لذلك غالباً ما جاءت موضوعاته لتشكل منطلقاً للبحث في مشكلات الواقع، ودور الإنسان فى قيادة التحولات، سواء أكانت هذه التحولات اجتماعية، أو فكرية، أو اقتصادية، أو سياسية، مازجاً فيها بين دور المثقف الذى وضعه فى موضع قيادة هذه التحولات، وجعل منه داعية تغيير، وعنصراً فعالاً فى بناء واقع إنسانى جديد[١].

لذلك عند الحديث عن ألفريد فرج، فإننا نتحدث عن شخصية همها حركة الإنسان الحى، كما يهمها أن تصنع الحركة فى قالب فنى متميز، مخضعاً الشخصيات، والأحداث للقضايا التى يعنيه أن يحقق التواصل المنفعل والفاعل مع متلقيه من خلالها، فهو مسرح واضح الغاية، محدد الأهداف، فضلاً عن أنه مسرح صنع حريته من داخله، وأكدها بفعله المسرحى.. ومن هنا تأكيده على قيمة هذه الحرية، وأهميتها، أثراً وتأثيراً فى بناء الإنسان وحياة المجتمع، وكذلك فى تنمية الذوق الفنى[٢].

وانطلاقاً من هذه الحرية فى صورتها الكلية الشاملة، تشكل مفهوم الفن عامة عنده، والفن المسرحى على وجه الخصوص. فالمسرح كما يراه هو حركة: حركة فكر كما هو حركة واقع، حيث يقول: "إننا لكى نقيم مسرحاً، لابد أن نعكس روح الجدل التى تنطوى عليها الحياة نفسها، حيث إن المسرح جعل لكى يوقظ الحاسة الرياضية فى العقل الإنسانى.. وإنه على متفرجينا الذين اعتادوا أن يستسلموا لمسرح

---

[١] ماجد السامرائى: حوار مع ألفريد فرج – أسئلة الواقع – أسئلة المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع٣٣، مايو ٢٠٠٠، ص٧٤.

[٢] المرجع نفسه: ص٧٤.

تخديرى، ومواقف بسيطة جاهزة وشديدة الوضوح – لأنها شديدة التسطيح – أن يتدربوا من جديد على محاولة استخلاص الحقيقى من فوق المنصة، وأن يعملوا أذهانهم لكى يفهموا بعقل جدلى التناقض الموجود فى الحياة، وأن يميزوه"[1].

كما تمثل القيم عنده قضية التزام واقتناع، حيث يقول فى ذلك: "لقد كانت القيم التى أصبحت من خلال تجربتى الفنية هى اقتناعى والتزامى، والتى صرت أنشدها، وأحض عليها فيما أكتب للمسرح وهى: العدل – الحرية – التضامن الاجتماعى – استخلاص الإرادة الوطنية – تثبيت الهوية الوطنية والقومية – العمل والإنتاج والمسئولية الاجتماعية – تكريم العقل – الأصالة مع التحديث. كما إننى لم أحد عن التزامى بالأخلاق، أى بالقيمة الاجتماعية للمسرح.. ففن المسرح ليس معبراً عن الحياة فى الماضى، بل هو جسر للعبور نحو المستقبل"[2].

وهذا ما نلاحظه من خلال مسرحه، والذى يتمثل فى مسرحية كل من (حلاق بغداد – سليمان الحلبى – عسكر وحرامية – الزير سالم – النار والزيتون – على جناح التبريزى وتابعه قفه – زواج على ورقة طلاق).

لذا سنتناول واحدة من أهم أعمال ألفريد فرج المسرحية، وهى مسرحية (النار والزيتون)، والتى تعتبر نموذجاً راقياً لاستلهام شكل من أكثر الأشكال المسرحية حداثة للتعبير عن القضية الفلسطينية، وهو الشكل التسجيلى، الذى يستعين بكل وسائل العرض من دراما، وغناء، ورقص، وأقنعة، ووثائق، ولافتات، وصور، وإحصائيات ...الخ.

---

[1] مهدى الحسينى: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع٥، مايو ١٩٧١.

[2] ألفريد فرج: حديثه عن الفن المسرحى من خلال تجاربه، مجلة فصول، مج٢، ع٣، إبريل/ مايو / يونيو ١٩٨٢، ص٢٢٥.

"فالمسرح التسجيلى من أصعب أنواع المسرح من ناحية التأليف، أو الإخراج، أو التنفيذ. وليس السبب هو اعتماده بالدرجة الأولى على الوثائق التاريخية. فالوثيقة التاريخية – صورة كانت أم مخطوطة – تحمل بطبيعتها طاقة درامية كامنة، تتمثل فى عنصر المفارقة الذى يشكل معناها. فهى فى نهاية الأمر وجود ملموس فى الحاضر، يشير إلى وجود غائب مضى، يستحضره، ويضعه فى حركة الزمن الدائبة.

لذلك تستطيع الوثيقة أن تفجر فى النفس نوعاً من التوتر الدرامى – أى التوتر الناتج عن اصطدام نسق شعورى مستقر فى الحاضر بحالة شعورية طارئة (وهى التى تستثيرها الوثيقة أو تستحضرها من الماضى) ويؤدى الصدام إلى تحول أو تغير فى نسيج الشعور، وتيار الوعى ولو للحظة عابرة"[1].

وقد استغل ألفريد فرج المادة التاريخية، وأخضعها لإبراز قيمة جمالية.. حيث أخذ من التاريخ القيم الجمالية التى كانت سائدة فى تلك الفترة، حيث يقول فيما يخص استلهامه للتاريخ فى موضوعاته:

"قد ألجأ إلى التاريخ كنوع من الاغتراب للاقتراب.. فأنا أعتبر الشخصية التاريخية هى شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة، لكنها شديدة التركيز والتكثيف، تصور العصر والبيئة بنوع من الشمول والدقة، قد لا يتوافر إذ اختلطت بظروف وكلاشيهات الحياة اليومية"[2].

لذلك يقدم لنا ألفريد فرج فى مسرحية (النار والزيتون) مجموعة من الحقائق فى الصراع العربى الإسرائيلى، وطبيعة الممارسات الاستعمارية الصهيونية داخل

---

[1] د. نهاد صليحة: هكذا يكون المسرح التسجيلى، مجلة المسرح، ع٣، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٧، ص٧٨.

[2] مهدى الحسينى: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، مرجع سبق ذكره، ص١٤.

الأرض المحتلة.. حيث يخبرنا بحقيقة هذا الصراع القائم من خلال فكر جديد. يقول فى مقدمة المسرحية:

"كان مسرح بريخت هو مسرح الجدل وتغيير أفكار الجمهور، وبهذا الإلهام العظيم انطلق المسرح بعد ذلك إلى أبعد... إلى اعتبار الجمهور تجمعاً سياسياً.. على المنصة أن تقوده، وتثيره. أصبح الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة، وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى، وقد أسهم كثير من المسرحيين فى دفع هذا التطور الجديد، ابتداء من آروين بسكاتور، ووصولاً إلى بيتر فايس، والمخرج الروسى لوبيموف، والمخرج الإنجليزى بيتر بروك، وغيرهم. وهكذا تكون المسرح السياسى الجديد"[١].

وقد قدم المخرج – سعد أردش – العرض بالكلمة التالية:

"المسرح السياسى هو مسرح الإنسان فى النصف الثانى من القرن العشرين، و(النار والزيتون) من خير ما رأيت من أنماط المسرح السياسى العربى؛ لأنها تقدم للرأى العام العربى والعالمى قضية الشعب الفلسطينى والأرض الفلسطينية، على أساس الدراسة العلمية والواقعية، لا لتحصل على تعاطف من الجماهير، ولكن لتستفزها إلى الوقوف بجوار المناضل العربى الفلسطينى فى الميدان، إيمانا بأن الحل الوحيد لهذه القضية الإنسانية العريضة، وغيرها من قضايا الشعوب الحرة هو الحل النضالى"[٢].

ومن هنا انطلق ألفريد فرج فى كتابة مسرحيته، ليقدم لنا صوراً حية من فلسطين، لينير لجمهور المتفرجين حقيقة ما يحدث، ويستثيره ليشكل منه رأياً عاماً، متعاطفاً مع القضية الفلسطينية، مستعيناً بعرض الوثائق التاريخية ومناقشتها. وقد

[١] ألفريد فرج: النار والزيتون (المقدمة)، مؤلفات ألفريد فرج (٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٧.

[٢] المصدر نفسه: كلمة عن العرض المسرى ، ص١٤٧.

اعتمد على كثير من مقومات التكنيك الملحمى فى التغريب، فاستخدم الوثائق، والصور، واللافتات، والإحصائيات وغيرها، كما يقفز فى الزمان والمكان متخذاً أقصر السبل للتأثير بالأفكار المجردة، ومعتصماً بالبساطة والوضوح، مصوباً كل وسائله نحو إبراز رؤيته ساطعة فى جلاء، حتى يخرج المشاهد من اندماجه مع العمل المسرحى، ومعايشته معايشة كاملة، للتأكيد على أن الحل العسكرى هو السبيل لاستعادة الأرض المغتصبة.

لذلك نجده منذ اللحظة الأولى فى هذا العمل الدرامى يتخلص تماماً من الحاجز الرابع، فيتوجه - من خلال الأغنية التى يرددها المشتركون فى العرض - إلى المشاهد، بل إلى المناضلين فى كل مكان، مبيناً لهم أن القضية تخصهم جميعاً مهما كان موقفهم، وأياً كانت جنسيتهم، وهو بهذا الاستخدام للكورس فإنه يمهد للحدث، والإعلان عن عموميته، وتجريده من خصوصيته الفلسطينية أو العربية على حد سواء، ومن ثم فهو يستحثهم ليشاركوا هذا الركب الثائر بالبندقية، أو بالعلم، أو بالميكروفون:

المغنون: المسألة تخصك !

إن كنت فى لبنان، فى ليبيا.. كنت فى المغرب

إوعك تقول ما يهمنيش. المسألة تخصك

علشان عليك الدور.. حييجى بعدنا دورك

علشان حياتك

علشان بلادك

حريتك دارك ومستقبل ولادك

المسألة تخصك

إن كنت فى آسيا ف أفريقيا ف أوروبا

لو كنت ساكن ركن هادى ف بلد هادية. ولا ف بالك
إوعك تقول ما يهمنيش . المسألة تخصك
علشان ضميرك حى بيغزك
علشان شظايا الحرب حتصيبك وحتجرك
...خذ بندقية أو علم أو ميكروفون
وادخل معانا الصف. صف الثائرين[1]

وقد تخطى الكورس هذا الدور، ليحقق مقولة ألفريد فرج "أن الصالة أو المتفرجين ما هم إلا عبارة عن تجمع سياسى على المنصة أن تقوده". فنرى المغنين وهم يستحثون جمهور النضارة، ويشجعونهم على النضال، حيث يستخدم الغناء كعنصر من عناصر المسرح الشامل، فهو لا يتصل بالقضية الفلسطينية فقط، بل بقضايا الإنسان فى كل مكان، فهو ينتقل من الخاص إلى العام.

تك. تلغراف ومستعجل. تتك تك
للفدائيين وثوار الشعوب الحرة. نقطة
فى فيتنام. كوبا. أنجولا. بلفيا
شدوا الضغط على أعدائكم.
نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال
والتحمنا بصفوف الثورة الكبرى على الامبريالية
العالمية، ويحييكم
انتهى. تك

(1) المسرحية: ص ٢١-٢٣.

وهنا يندمج الغناء بالرقص، حيث تتحول الرقصة إلى تشكيلات عسكرية، مستخدمة التمثيل الإيمائى، بينما على ستارة الخلف فيلم يصور معالم الطريق الجبلى الذى يشقه الفدائيون، ويوحى بسرعة حركتهم.

المغنى: ادفن مليون لغم فى سكتهم
سدد كاتيوشتك لبراجهم
وأمان ارفع وزناد جهز
اطلق
ليسقط الاستعمار والصهيونية
ولتسقط أعمدة النازية
ولتحيا بلادى. حرة يا بلادى[1].

فالقضية هنا هى قضية عالمية، تريد أن تقول شيئاً للجمهور، بأن تهزه، وتجعله يفكر بقضاياه السياسية، سواء كانت قضية السود فى أنجولا، أو قضية النضال فى فيتنام، أو قضية فلسطين، وغيرها من القضايا العالمية.

وقد استخدم ألفريد فرج المغنيين وكأنهم كورس ليوقف الحدث، وليعلنوا أننا لسنا بصدد فرجة مسرحية يمكن أن يندمج فيها المشاهد وجدانياً، بل نحن أمام ثورة فى شكل مسرحية، قصة حقيقية فى شكل مسرحية، وهذا الكورس قد تخطى الأسلوب الكلاسيكى للكورس أو الجوقة، ليكمل دائرة الملحمية فى المسرحية. وهكذا يبدأ الالتحام بين الممثلين والمشاهدين حول القضايا التى تشكل جسم هذا العمل الدرامى، تلك القضايا التى تحدد أبعاد الصهيونية، وطناً، وفكراً، وأسلوب عمل وحياة، كما يبين الكاتب ذلك من خلال استدعائه لشخصيات زعماء الصهيونية إلى المسرح مثل:

[1] انظر المسرحية: ص ٣٢.

رفائيل باتاى، وهرتزل، ورابين، وبيجين، وديان[1]. حيث يكشفون انتماءهم للاستعمار الأوروبى.. وخططهم اللانهائية، وأنه لا حدود لإسرائيل.

رابين: إن إسرائيل ترتكب غلطة تاريخية، لو تخلت عن المكاسب الإقليمية التى حققتها فى حرب يونيو ضد الدول العربية. فلقد وصلنا إلى خطوط عسكرية مثالية تعتبر – فى الوقت الحاضر – أهم ما حققناه.

بيجين: إسرائيل يجب أن تضم بقية أرض فلسطين والضفة الشرقية للأردن.

ديان: لا نريد حدوداً نهائية الآن[2].

حيث إن ذلك هو جوهر الحرب التى تشنها المؤسسة العسكرية الصهيونية، منذ وجدت، حيث يقدم ألفريد فرج ممثليه بأقنعة تمثل هذه القيادات الصهيونية، فأراد بهذا أن يطرح هذه الأفكار من خلال الزيف الواضح المتمثل فى الأقنعة.

ثم يقابل الكاتب ذلك بوسيلتين[3]، أولاهما: استخدام خيال الظل الصامت على ستارة خلفية، ليوحى مثلاً بجو التدريب للفدائيين. وثانيهما: استدعاء بعض الفدائيين الفلسطينيين إلى المسرح، ليكشفوا بدورهم عن أهداف نضالهم، وهم محاطون بالعنف الصهيونى، متمرسون بمقاومتهم الصلبة، متصدون للتآمر من قوى الامبريالية العالمية.

القائد: بنسأل أنفسنا وبنقول: ليش بنحارب يا شباب
لأننا أعداء الصهيونية ؟ لأننا إرهابيون أو دميون ؟
احنا بنحارب يا أخوة لأننا فلسطينيون.
وين فلسطين يا أبناء فلسطين ؟ وين بلادنا ؟ وين

---

(1) انظر المسرحية: ص ٢٥-٢٧.

(2) المصدر نفسه: ص ٢٦ : ٢٧.

(3) د. سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى (دراسة نصية)، ط٣، المجموعة المتحدة للطباعة، ١٩٩٨، ص١١٦.

وطننا ؟ كل إنسان بالعالم إله الحق بالوطن

والفلسطيني.. ما إله وطن

إلى قوله: بنقاتل يا شباب لنثبت شخصيتنا الفلسطينية

لتثبت قضيتنا. ومحتوى شخصيتنا هادى هو

الإنسان الفدائي، الثائر الفلسطيني المقاتل ضد

النازية الجديدة. ضد العنصرية المدعمة بالامبريالية العالمية.

وإيماننا فى فلسطين حرة. فلسطين ديمقراطية

فلسطين متعددة الديانات، وجزء من العالم العربى

فلسطين عادلة تقدمية. فلسطين إنسانية[1]

فهنا طرح القائد الفلسطيني المبررات التى دعتهم للنضال كقدر فرض عليهم، حيث إنهم لا إرهابيون، ولا دميون كما تروج لذلك الدعايات الصهيونية، والامبريالية العالمية.

ثم يعرض علينا الكاتب عملية فدائية من العمليات التى تمثل نضال المقاومة الفلسطينية، وذلك عندما يهاجمون أحد مصانع الذخيرة الإسرائيلية، حيث يمثل (أبو شريف) قلب هذه العملية، وقد أتى الكاتب بهذه الشخصية من الواقع المعاش، فهو ذلك الفدائي الفلسطيني الذى يعيش فى مخيمات اللاجئين، وهو محور العلاقات الدرامية خلال هذا العمل، حيث نلتقى به وهو يستعد مع مجموعة من الفدائيين لنسف مصنع الذخيرة، ويلقى الضوء على أبو شريف الذى حملته أمه برتقالة ليزرعها على قبر أبيه، ثم بعد ذلك مع تطور الحدث يتضح جزء من ماضى أبو شريف عن طريق الحلم، وهنا يوظف الكاتب الحلم كوسيلة تعبيرية عن أبعاد العلاقة بين الصهاينة والعرب، فيصاب أبو شريف، ويقع فى غيبوبة، يحلم خلالها أنه عاد إلى بيته

[1] المسرحية: ص٢٨-٣٠.

الذى لم يعد بيته، ويلتقى (بنتاليا) صديقة الطفولة، والمجندة الإسرائيلية حالياً، ويدور حوار بينهم، وللحظة يسود الود، وهو ود قديم يوم أن كانا جيراناً.

أبو شريف: مش انت نادية: أنا فتحى

الفتاة الإسرائيلية: فتحى ؟

أبو شريف: أى.. كنا صغار وكنت ساكن هون فى ها الدار مش انـــت ناتاليا وكنت ساكنة فى الدار المقابلة

الفتاة الإسرائيلية: فتحى. تفضل. شو ها المفاجأة[1] ..الخ.

ولكن اللحظة الراهنة، لا تلبث أن تتبدد أمام الواقع المـــر الـــذى خلقتـــه الصهيونية العنصرية، والقوى الاستعمارية يوم وجدت إسرائيل. وهنا يتشكل الجانب الآخر من علاقة المفارقة، فهاهى (ناتاليا) تكتشـــف فى صـــديق الطفولـــة الفـــدائى الفلسطينى، فتشهر فى وجهه بندقيتها، محاولة استجوابه، بعد أن تكون قد اســـتدعت قوات الشرطة للقبض عليه.

أبو شريف: (بدهشة) أنت جندية ؟

الفتاة الإسرائيلية: قف ! لا تتحرك !!
ارفع يديك فوق رأسك.

أبو شريف: عرفتينى ؟

الفتاة الإسرائيلية: يا وغد! ظنيتك مت لما أطلقت عليك النار عنـــد مصـــنع الذخيرة[2]

---

[1] المصدر السابق: ص٣٦.

[2] المصدر نفسه: ص٤٤.

من خلال هذه القصة، يكشف الكاتب عن كراهية الصهاينة الشديدة للعرب، كما يبرز بسالة المناضل الفلسطيني، ويعد هذا الحلم وسيلة تعبيرية لتكثيف العلاقات الدرامية وتعقيدها، وتصعيد الخط الدرامي.

كما يتقاطع هذا الموقف النضالي لأبي شريف وزملائه درامياً مع خط تتابع صور المذابح، والتعسف، والقهر الذي يترله الصهاينة بالعرب، وكأن بالكاتب وهو يقابل بين النضال الفلسطيني المسلح، وعنف الصهاينة يؤكد أن الحل العسكري هو السبيل الوحيد. كما أن الكاتب بهذا يخترق واقعنا، واقع النكسة وهزيمة يونيو ١٩٦٧، التي أصبحت تاريخاً بعد أكتوبر ١٩٧٣، موحياً بالخط النضالي لمواجهة العدو[١]، حيث ينتقل الكاتب من معركة دير ياسين سنة ١٩٤٨ إلى يونيه سنة ١٩٦٧، مبرزاً بعض نماذج لعمليات القتل، والتعذيب القهري لعدة قرى، مجسداً لمظاهر القتل الجماعي للفلسطينيين، وذلك من خلال استخدام شريط مكتوب بحروف الصحف المميزة فى حجم كبير، ويتحرك فى قفزات كشريط آلة التيكر، ومكتوب أسماء المدن والقرى التى أبيدت، وارتكبت فيها أبشع المجازر[٢]، وفى الجانب الآخر يأمر الضابط بقتل من يجدوه، وهو فى حالة مرح وسعادة شديدة.

الضابط: (فى الميكروفون) اقتل الرجال وعو البنات[٣]

وهنا يحدث التناقض الذى يستخدمه المسرح التسجيلى، فعند صراخ النساء، يصاب الجنود الصهاينة بحالة مرح هستيرى.

---

(١) د. سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى، مرجع سبق ذكره، ص١١٧.

(٢) انظر المسرحية: ص٤٥ : ٤٦.

(٣) المصدر نفسه: ص٤٦.

وعن طريق الاستدعاء الدرامى للضابط (مناحيم بيجين) يعرف نفسه — وهو سمة من سمات المسرح السياسى، بأن تعرف الشخصية نفسها للمشاهدين — حيث يكشف الكاتب بواسطة حديث هذا الضابط عن مظاهر الفزع، والفرار، والهلع الذى أصاب العرب.

الضابط: (يخاطب الجمهور بنبرة شاهد هادئة) أنا مناحيم بيجين رئيس الأرجون سابقاً. سيطر الرعب على عرب إسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين، وفى أنحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعاً قبل الاصطدام بالقوات اليهودية، لا بسبب ما حدث فى دير ياسين فحسب، بل لما حبك حول دير ياسين من دعاية ساعدتنا على أن نشق طريقنا إلى معارك أخرى فى الميدان[1].

ويحدث التضاد عندما يفرغ الضابط من وصف الهلع الذى أصاب الفلسطينيين فى دير ياسين، حيث يغنى، فيكون التناقض بين رعب المشهد والغناء، وهذا التناقض كقيمة درامية يتيح للمشاهد مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، من أجل أن يتخذ موقفاً بشأنه، حيث لا يقبل العربى أن يأخذ أرضه وعرضه برحمة من إسرائيل.

الضابط: (يغنى فى الميكروفون) خذ يا عربى عرضك أو أرضك أو عمرك من رحمة إسرائيل. شعب الله المختار، احنا اللى قسمنا، وانت اللى حتختار

الجنود الإسرائيليون: (يغنون) اسرع. اسرع. اسرع. لا تتردد لا تلتفت

الضابط: حواليك النار

الجنود: النار النار النار

الضابط: (لأحد جنوده) نفذ لا تسألنى أبطأهم يقتل.

---

[1] المرجع السابق: ص٤٦ : ٤٧.

اقتل أبطأهم بالنار

الجنود		النار النار النار[١].

وينسحب الجنود وضابطهم بسرعة، بينما اللاجئون الفلسطينيون يسيرون وهم فى محلهم وسط المسرح بالتمثيل الإيمائى، عن طريق استخدام الأفلام السينمائية، حيث صوت الطائرات وهى تقذف طابور المهاجرين بالقنابل، ويستخدم الطيارون أقنعة مبالغ فى وحشيتها، وموحية ببشاعة عملهم، وهم يغنون، بينما القنابل المحرمة دولياً تتساقط على الأبرياء العزل[٢]. ومن خلال هذا التناقض الحادث، أراد الكاتب أن يستثير المشاهد، ويستفزه، من خلال توعيته عقلياً، وتوتره انفعالياً، ليتخذ موقفاً رافضاً للسلوك الصهيونى، حيث "إن الوعى العقلى، والتوتر الانفعالى، يتناسجان تناسجاً رفيعاً فى مسار جدلى بالغ الحيوية والتدفق، بحيث يصبح الجانب التسجيلى فى المسرحية غنائياً، ويصبح الجانب الغنائى تسجيلياً، وبحيث تصبح الأفكار، والحقائق، وقائع وأحداثاً متوترة، وتصبح الوقائع والأحداث أفكاراً وحقائق. نسيج مسرحى فريد، بالغ الرهافة، لا يتوقف عن النبض الدرامى، فى الوقت الذى لا ينقطع عن التوعية العقلية"[٣].

وبتوظيف أسلوب الاستدعاء للشخصيات درامياً فى بناء هذا العمل، يبين الكاتب بواسطة الطيارين الإسرائيليين عن قسوتهم ولا مسئوليتهم، إذ إنهم يضربون العرب بالنابالم المحرم دولياً، وذلك تنفيذاً للأوامر التى تصدر لهم من قيادتهم، بدون عواطف أو رحمة.

---

[١] المصدر السابق: ص ٤٧ : ٤٨.

[٢] انظر المصدر نفسه: ص ٤٩.

[٣] محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٢٥٣.

الصحفي: صف لى شعورك أثناء أداء العملية التى كلفت بها
الطيار الأول: أشعر بنشوة العامل الذى أنجز عملاً متقناً
الطيار الثانى: كيهودى شرقى لا أعلم بالضبط إن كنت أحب عملى أم لا. ولكن أعلم أن على الجندى أن ينفذ أوامره بدقة. وبدون عواطف.
الطيار الثالث: سيدى. أنا أفهم الرحمة التى تنطوى عليها الحرب الخاطفة.. إنجاز المهمة فى أسرع وقت معناه إنجازها بأقل عدد من الضحايا[1]

ثم ينحسر الأسلوب التعبيرى لحظة مفسحاً للأسلوب التسجيلى الفرصة لتتبع العوامل التاريخية للقضية الفلسطينية، بداية من وعد بلفور، وهجرة مليون فلسطينى عام ١٩٤٨، ونهاية بهجرة نصف مليون آخر تقريباً فى عدوان ١٩٦٧، فيعمق الكاتب من الموقف، كاشفاً عن منتهى الظلم، وذلك بتقديم عدد من الإحصائيات يبين من خلالها وسائل القهر غير الإنسانى، من حيث تحول العرب من ملاك لغالبية الأرض إلى قلة مالكة، وبعد أن كانوا يمثلون أضعاف عدد اليهود، إذ بهم بعد الطرد والتهجير والمذابح يصبحون أقلية، فى مقابل هجرة اليهود إلى فلسطين، وهذا بفضل ما قدمه الاستعمار والامبريالية العالمية، من عون لليهود، متجاهلين كل الحقوق العربية.

بلفور: (يعلن) إن حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف إلى إقامة وطن قومى فى فلسطين للشعب اليهودى، وسوف تبذل أفضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية.
الشاب ١: سكان فلسطين سنة ١٩١٨- ٧٠٠ ألف منهم ٥٦ ألف يهودى،

[1] المسرحية: ص ٥٠ : ٥١.

نسبة اليهود إلى عدد السكان ٨ فى المائة.

الفتاة: سنة ١٩٢٢-٧٤٣، فيهم ٨٣ ألف يهودى نسبتهم ١١ فى المائة.

الشاب٢: سنة ١٩٤٤-١,٧٢٤,٠٠٠، منهم ٥٢٨ ألف يهودى، ٣١ فى المائة.

الفتاة: سنة ١٩٤٨ سنة النكبة، ٢,٠٨٠,٠٠٠ ، فيهم ٧٠٠ ألف يهودى، بنسبة ٣٣ فى المائة.

الشاب١: اليهود وهم ثلث السكان يملكون أقل من ٦ فى المائة من أرض فلسطين.

الفتاة: من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٧، استقبلت إسرائيل ٦٦٠ ألف مهاجر يهودى وطردت إسرائيل سنة ١٩٤٨ مليون فلسطينى عربى وسنة ١٩٦٧ – ٤٠٠ ألف عربى فلسطينى[1].

كما تطرح المسرحية مؤامرة التقسيم ، مستخدمة اللوحات تارة ، والتحليل المنطقى تارة أخرى، والتمثيل الصامت مرة ثالثة. وتنتهى هذه المأساة من القتل، والتشريد، والضياع، والمؤامرات الدولية بتشريد الشعب الفلسطينى، وعلى ستارة الخلف، وببطء تتعاقب بالتبادل صورة معسكر للاجئين، وصورة نيكسون، وجولدامائير يضحكان، وكأنهما يضحكان منا وعلينا، وبذلك يستثير جمهور المشاهدين من خلال هذا التناقض؛ ويجعلهم فى حالة يقظة وتفكير دائمين.

ويضاعف الكاتب من الأثر الدرامى من خلال تعريف الفتاة الفلسطينية (سلمى) بنفسها بشكل مباشر كنموذج للاجئين، وكنموذج من مظاهر التشريد والضياع.

---

(1) انظر المسرحية: ص ٥٢-٥٩.

سلمى: أنا العائدة الفلسطينية سلمى، من معسكر الـبريج مـا بـديش أحدتكم عن حالى، بدى أحدتكم عن حالكم. انتم مش عرب ؟ انتم مش بشر ؟ هيك حالى وحالكم. دمى بنزف من جراحكم. دمكم بنزف من جرحي من عشرين سنة كنت لسة طفلـة. مـا بدى أحكى لكم، كيف طوق الصهاينة ديارنا بالنار، حتى تفزعت الناس للصحراء... ضلينا فى الصحراء بلا مئونة بـلا مـى. لا يجاوبنا غير صدى صيحاتنا[1]

فسلمى هنا تطلق الصرخة، وهى صرخة فلسطين، حيث تستحيل سـلمى بمقتضى الأسلوب التعبيرى إلى كل صوت فلسطينى، والمغنون يدعمون هوية سـلمى كفلسطين، حيث إن الكاتب قد استعان ببعض الأبيات للشاعر الفلسطينى (محمـود درويش) لتجاوب صرخة الغضب التى تطلقها سلمى:

المغنون: رأيتك أمس فى الميناء
مسافرة بلا أهل، بلا زاد
جريت إليك كالأيتام
لأسأل حكمة الأجداد
لماذا تسحب البيارة الخضراء
إلى سجن ؟ إلى منفى ؟ إلى ميناء
وتبقى رغم رحلتها
ورغم مواجع الأسلاك والأشواق
تبقى دائماً خضراء[2].

(1) المصدر السابق: ص ٦١-٦٥.
(2) انظر المسرحية: ص ٦٤-٦٥.

فقطع حكاية سلمى هنا بأشعار محمود درويش؛ إضافة إلى النقل من الأسلوب النثرى لحكاية سلمى إلى قصيدة محمود درويش الشعرية، من شأنه أن يكسر أى استغراق للمشاهدين، ويجعلهم فى يقظة تامة للتفكير فيما يطرح أمامهم.

وعن طريق الإضاءة، والانتقال فى الزمان والمكان، يمد الكاتب قصة أبى شريف – الذى يفيق من إغماءته السابقة – مع رفاقه فى معركة نضالية أخرى، وفى الخندق، وقبل أن يصاب هذه المرة الثانية، عندما أصر على التصدى لمجموعة من الصهاينة بإلقاء قنبلة عليهم، يحكى أبو شريف ما كان منه عندما رأى مظاهرة تناصر إسرائيل بألمانيا، وذلك أيام نكسة ١٩٦٧، حيث يكشف الكاتب من وراء ذلك عن ربط الأحداث فكرياً، فضلاً عن إظهار تضليل الصهاينة للرأى العام العالمى. وقد حاول أبو شريف أن يتصدى للمتظاهرين، ليوضح لهم الحقيقة، فيسأل من قبل إحدى الإذاعات العالمية سؤالاً طالما سئل عنه وهو بسجون إسرائيل:

المذيعة: لما تكرهون إسرائيل؟

أبو شريف: غريبة. لما كنت مسجون فى سجن صرفند كان كل يوم يقتادنى سجانون للمحقق، معصوب العينين، مقيد اليدين، ويسألنى نفس السؤال[1]

فهنا تستدعى المواقف النضالية، بعضها بعضاً، ومن ثم يقدم الكاتب أبا شريف وهو يواجه السؤال نفسه بسجون إسرائيل، حيث الإجابة نفسها، بل هى الإجابة الوحيدة، فهو بلا وطن، ووجود إسرائيل يعنى إلغاء فلسطين.

المذيعة: ...ما رأيك بحق دولة إسرائيل فى الوجود؟

أبو شريف: كل إسرائيلى يعيش الآن فى إسرائيل فى منزل شخص عربى لم يخير

---

[1] انظر المسرحية: ص ٧١.

فى التنازل عن ملكه كل إسرائيلى يعيش الآن فى إسـرائيل لأن عربياً طرد من أرضه. إسرائيل قامت لأن دولة فلسطين أريد لها ألا تكون. وجود إسرائيل بحد ذاته هو إلغاء لوجود دولة فلسطين

المذيعة: ...هذا يعنى رفض ومقاومة دولة إسرائيل. كما يعنى انك تنتمى لمنظمة إرهابية[1].

فهنا نلاحظ اتفاق الإذاعة الأوروبية مع سجون إسرائيل فى نفس السـؤال ونوعيته، كما يكشف عن دور الصهيونية فى استغلال وسائل الإعـلام الأوروبيـة لصالحهم. فأبو شريف هنا يعلن حقيقة ما تعرضت له أمة كاملة، وليس ما تعرض له هو شخصياً، حيث يمثل هنا ضمير الأمة، ولكنه كإنسان لا نستطيع أن نفصله عـن ذاته، فألفريد فرج هنا لم يجرده من إنسانيته، ولم يتركه هكذا إنساناً وحسـب، بـل وضعه فى قالب قومى ووطنى، معبراً عن ضمير الأمة العربية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص.

وهنا يمهد الكاتب للخروج من الخاص إلى العام، ومن المستوى الفردى إلى المستوى الذى يتحول بمقتضاه الفرد إلى كل إنسان، فالمتهم (أبو شريف) هو كل من يصر على هويته كفلسطينى ..حيث يصرخ فى نهاية المحاكمة، ملقياً بصرخته فى وجه العالم أجمع بأنه فلسطينى.

أبو شريف: فلسطينى، أهلى فلسطينيون، أجدادنا
وأبناؤنا فلسطينيون، إخوتى ورفاقى فلسطينيون
بلادنا فلسطين.. الأرض والمدن والطرق والأنهار
والبحر والبيارات والأشجار.. نحن الشعب
الفلسطينى. نحن الدولة الفلسطينية[1]

---

[1] المصدر نفسه: ص ٧٢-٧٤.

فالصوت هنا ليس صوت أبو شريف، بل هو صوت كل فلسطينى ، هو صوت التلميذة الفلسطينية أثناء استشهادها وهى تلقى بقنبلتها[٢]، وصوت الشهداء، شهيداً بعد آخر، وصوت أهالى الشهداء[٣] الذين يستعدون للمزيد من الفداء والتضحية، من أجل استعادة الهوية والوطن، وصوت الأحرار فى هذا العالم. فجميع هذه الأصوات هى صوت واحد، يعلن انتهاء المذلة والقهر، وبدء لحظة الفداء، والتضحية، بحرق هوية اللاجئ، واستعادة هوية الفلسطينى.

وينتهى الفصل الأول من المسرحية، وفصائل المقاومة تستعد لفتح الأبواب لحرية بلادهم.

المجموعة: وإلى القدس تقدم !
افتح الأبواب لحرية بلادنا
ارفع الرايات ترفرف
قطع الأسلاك تقدم
فجر الأسوار تقدم
فى طريق يافا تقدم !
فى طريق حيفا.. تقدم ! [٤]

ويستمر الكاتب فى الفصل الثانى فى عرض الصور الفلسطينية المرتبطة بالنضال، للكشف من ورائها عن الأهداف الإنسانية للفلسطينيين.

---

[١] المسرحية: ص ٧٦.
[٢] المصدر نفسه: ص ٧٧.
[٣] نفسه: ص ٧٧-٧٩.
[٤] نفسه: ص ٨١ : ٨٢.

القائد: حربنا حرب تحريرية ضد كيان عدوانى مغتصب محتل......[1]

ويصف فى المقابل السياسة الصهيونية التى تروج للـــهجرة إلى فلســـطين، وضغوطهم على يهود الخارج للهجرة إلى فلسطين.

المليونير: ساضطهدهم. سأعذبهم رحمة بهم. الملاعين
اليهود. أفادت النازية قضيتهم والأغبياء يلحون
على رفع أجورهم. المشروع كله والوطن نفسه فى
مأزق ، وهم يريدون الاستقرار......[2]

كما نلاحظ الازدواجية فى شخصية المليونير، وهذه الازدواجية والتناقض قد يكسباها بعض الثراء للتعرف على طبيعة الشخصية الصهيونية.

المليونير: لا أريد إلا أن أكون طيباً، ولكنى مضطر دائماً
للدفع فى صندوق الضمير. ألمانى بنشأتى
وعواطفى، أمريكى بثروتى، ليبرالى بالميل
وعنصرى بالضرورة، لأنى آخر الأمر لست إلا يهودياً
مسكيناً، لم أكن إلا خائناً ونافعاً لأبناء دينى
صديقاً وعدواً لأصدقائهم، فى الأصل أعداء
وأعداء لأنهم فى الأصل أصدقاء، مزدوج الشخصية
غاضب، وحائر.. ويلى من العالم وويل العالم منى[3].

---

[1] المصدر السابق: ص ٨٦.

[2] المصدر نفسه: ص ٩٩.

[3] نفسه: ص ١٠١.

وعلى الرغم من ذلك يكتشفوا خرافة ما أغروا به، وأن ما وعدوا به كله أكاذيب، ثم يتغير المشهد، ويأتى القومسيونجى يعرض بضاعته، ويعلن عنها، حيث يبيع كل شىء بلبرة إسرائيلية:

القومسيونجى: كل شىء بليرة إسرائيلية. القدس فى النضارة بليرة واحدة. قبة المسجد الأقصى. كنيسة القيامة بليرة واحدة. صليب المسيح. عباءة صلاح الدين سيف أحمد باشا الجزار بليرة ...[1]

فهنا يمزج الماضى بالحاضر، حيث يبيع أى شي عبر كل المجازر والمحن، ليطهر القتلة تطهيراً زائفاً من الإحساس بالذنب، ويلجأ إلى التعريف بشخصيته، وهى سمة من سمات المسرح السياسى لكسر الإيهام، وشد انتباه المشاهدين:

القومسيونجى: ...أنا البائع المتجول .."القومسيونجى" من آلاف
السنين أنا كالغربان أتبع الجيوش والأوبئة وجحافل
المجاعة. أشم الطوفان وأسبقه إلى مسقط نكبته
أهبط على القتلى وأجردهم من متاعهم ..وأبيع
كل هذا لكم ..أنتم تأكلون لحماً من تلك الجثث
...بليرتين أبيعكم عربى بزيه القومى. عربية بنقابها
وعندى لكم مفاجأة الموسم. المحظوظ هو الذى ستكون من
نصيبه بليرة واحدة فقط لا غير.. العدالة.....[2]

فالقومسيونجى والمليونير الأمريكى يعدان من قيم الوجود الإسرائيلى الزائف.. فيختفى القومسيونجى بعد أن باع العدالة بليرة واحدة، ثم يبرز لنا العدالة الإسرائيلية كقيمة ضائعة فى إسرائيل، وذلك من خلال وقائع أثبتتها المحكمة المركزية

---

[1] المصدر السابق: ص ١٠٢.

[2] المصدر نفسه: ص ١٠٣ : ١٠٤.

الإسرائيلية فيما يخص مذبحة كفر قاسم، فبالرغم من تقديم القتلة للمحاكمة، فإنها محاكمة سخر الكاتب منها، وأدانها لتواطؤ الحاكمين، أو القضاة أنفسهم مع القتلة، كما تواطأت كل القيادات العسكرية، والصحفية، والدينية، والأكاديمية، والأدبية، والفنية للصهيونية.

الشباب ١: شموئيل ملينكى مأجور. متهم بقتل ٤٣
مواطناً مع الترصد. مذنب. السجن ١٧ سنة
يستأنف الحكم فى المحكمة العسكرية العليا
تخفض إلى السجن ١٤ سنة. رئيس أركان الجيش
يخفض الحكم إلى السجن ١٠ سنوات. رئيس
الدولة يخفضه إلى السجن ٥ سنوات. لجنة إطلاق
سراح المسجونين تخفض ثلث المدة ...الخ[١].

فهذه محاكمة هزلية، بل إن كل سفاح صهيونى يعد بطلاً وطنياً، ويحصل على أعلى الرتب والنياشين فى الدولة الصهيونية، وهذه هى العدالة الإسرائيلية.

ومن خلال المشاهد السابقة، لا يملك القارئ أو المشاهد إلا أن يحكم بتجرد هذا المجتمع أو الكيان – وعلى كل مستوياته – من أبسط معانى الإنسانية، أو العرف الدولى فى معاملاته، لاسيما عندما يؤكد الكاتب ذلك بإشارة على لسان الصحفى (عاموس) على أن المؤسسة العسكرية الصهيونية تجعل لليهود قوانين خاصة، وتعامل العرب فى فلسطين المحتلة وفق قوانين أخرى ظالمة، وكذلك كل ما يتعلق بالتعليم من خلال الإحصائيات والأرقام[٢].

---

[١] المصدر السابق: ص١٢١.

[٢] انظر نفسه: الصفحات ١١٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠.

لذلك نظراً لتجاهل زعماء الصهيونية والامبريالية العالمية للحقوق الفلسطينية، تحتم أن تكون الثورة المسلحة هى الخيار الوحيد أمام الشعب الفلسطينى، بحثاً عن هويته الضائعة منذ أن ضاعت الأرض... لقد حدد ألفريد فرج، وشرح طبيعة القوى التى يواجهها النضال ضد الاستعمار.. وطبيعة الحرب التى تخوضها إسرائيل المدعومة من قوى الامبريالية العالمية[1]، والحدود الآمنة التى تبحث عنها، إنها ليست حدوداً جغرافية، ولكنها الحدود التى لا تقف وراءها أية حواجز جمركية.

ثم تختتم هذه الصور بامتداد قصة (أبو شريف) ليستكمل الكاتب بناءه من خلالها، فهاهو (أبو شريف) بين رفاقه، وقد أصيب، وقبيل استشهاده لا ينسى أن يزرع البرتقالة التى كانت أمه قد أعطتها له ليغرسها عند قبر أبيه، حيث ينتقل الكاتب من الأسلوب الواقعى إلى الأسلوب التعبيرى، فيتجه أبو شريف إلى المقابر ليزرع البرتقالة عند قبر أبيه:

أبو شريف: هللا وريني قبر والدى

عمران: (ينهض) ايش اسمه؟

أبو شريف: القاسمى

عمران: وامتى مات ؟

أبو شريف: ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦

(يتجهان إلى مقبرة فى قاع المسرح على ربوة)

أبو شريف: (يخرج من جيبه البرتقالة) أمى أعطتنى هادى البرتقالة وأوصتنى أزرعها هون..

عمران: حطها وأنا أسقيها[2].

---

[1] انظر: فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح، مرجع سبق ذكره، ص٢١٢.

[2] المسرحية: ص١٣٧.

وهذا يدل على التصاق الفلسطينى بأرضه، فحين يذكر أبو شريف لحارس المقبرة اسم أبيه، وحين يحدد له يوم ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ يوم وفاة والده، فإن هذا التاريخ يذكرنا بتاريخ مذبحة كفر قاسم، والتى اغتيل فيها ٤٣ فلسطينياً أثناء عودتهم من عملهم، وهنا يرتبط الخط الخاص بالخط العام[1]، حيث احتلت مذبحة كفر قاسم، وعمليات الاضطهاد الصهيونى للفلسطينيين جزءاً كبيراً من الفصل الثانى، كما اكتملت معرفتنا بمجموعة العوامل التى صنعت من (أبو شريف) هذا الإنسان المتوهج المتوتر معاً، حيث نشأ طفلاً فى أرض فلسطين، التى ارتفع عليها العلم الإسرائيلى عام ١٩٤٨، وفى كفر قاسم على وجه التحديد، عرف أبو شريف ربما دون زملائه معنى أن يكون الإنسان غريباً داخل وطنه وخارجه، معنى أن يحب الإنسان وأن يكره، أن يحب الأرض، وأن يكره ويحقد على محتلى الأرض، معنى أن يتشرد فى أصقاع الأرض، وأن يتشرد ويتيتم داخل وطنه، معنى أن يسقط الشهداء دون أى ذنب اقترفوه، معنى أن يعود الإنسان متسللاً فى الظلمة إلى أرض هى أرضه، ومغتصب الأرض يعربد فيها فى وضح النهار.

وهنا تستكمل كلمات (أبو شريف) التى ألقاها قبل أن يستشهد كل أبعادها، وكل معانيها. كما استطاع الكاتب أن يلم بعناصر شخصية المناضل، ووازعه القوى لتحرير بلاده، وقد تحدث عن ذلك بقوله: "يتألف هذا الوازع بالضرورة من عناصر العزة الإنسانية، كما يتألف من عناصر النكبة الوحشية، لذلك لم أستطع تصوره فى نضاله اليومى إلا محاطاً بعناصر قضيته.. العنف الصهيونى، العذاب الفلسطينى، المقاومة الصلبة، التآمر البارد للإمبريالية العالمية.. لم أستطع تصوره إلا من خلال القضية الفلسطينية ذاتها، هذا ما اجتذبنى إلى الشكل المسرحى الجديد.. (الوثائقى) أو

---

[1] انظر: د. لطيفة الزيات: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية، مجلة تراث المسرح، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ع٣، سبتمبر ٢٠٠٢، ص٧١.

(التسجيلى) والمسرح (الكلى) أو (الشامل) بما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية، دراما، وغناء، ورقص، وإيماء، وخيال ظل، ولوحات فوتوغرافية.. الشكل الذى ازدهر باسم (المسرح السياسى) بكل ما فيه من حض وإثارة"[1].

وفى نهاية المسرحية، نلاحظ أن ما بدأت به انتهت به، حيث تـدعو كـل شباب العالم للمشاركة فى الثورة ضد الظلم والاستعمار:

الجميع: هاتوا الشهيد هاتوه
هاتوا العريس هاتوه
وبعلم الثورة لفوه
يا فرحة أمه وأبوه
أنا أمه يا فرحة أمه
أنا عرسه فى ليلة دمه
يا تراب الحرية ضمه
يا اخواته للثورة انضموا
زغروته ياللا حيوه

المغنى: ادفن مليون لغم فى سكتهم
سدد كاتيوشتك لأبراجهم
وأمان ارفع، وزناد جهز
اطلق !
يسقط الاستعمار والصهيونية
ولتسقط أعمدة النازية
ولتحيا بلادى. حرة يا بلادى[1]

---

(1) المسرحية: كلمة المؤلف، ص١٤٩ : ١٥٠.

من خلال تحليلنا للمسرحية، نلاحظ أن المسرحية تشتمل على ثلاثة مستويات هى: المستوى التسجيلى أو الوثائقى، والذى يقدم أبعاد القضية فى ماضيها وحاضرها، ويضعها فى ظل المتغيرات العالمية، إزاء الصهيونية والامبريالية العالمية، وأهدافها لتحرير الأرض والإنسان، وهذا المستوى اتخذ أكثر من نمط، فهناك نمط الشاب الأول، والثانى، والفتاة الذين يتبادلون فيما بينهم بصوت تقريرى التعليق، أو ذكر الحقائق، وهناك الضابط، والمذيعة الإسرائيلية، أو الألمانية الغربية، وهناك الضباط، والشهود الإسرائيليون.. وما إلى ذلك.

كما أن هناك المستوى التعبيرى، والذى يتحول بمقتضاه الفرد، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله، والذى يختلط بمقتضاه الخاص بالعام، والحلم بالحقيقة، فى محاولة لإضفاء صفة العمومية على ما هو خاص.

ثم هناك المستوى الواقعى أو الفردى، والذى نرقب من خلاله الفدائيين، وبينهم أبو شريف، حيث يقومون على طول المسرحية بعمليات فدائية.

وقد استخدم الكاتب فى مسرحيته، كمسرحية تسجيلية سياسية معظم عناصر المسرح الشامل، ومعظم عناصر كسر الإيهام، من تمثيل صامت، واستخدام الأفلام السينمائية، والأقنعة، والغناء، والميكروفون، وفكرة التناقض، حيث إن هذه كلها من شأنها أن تبقى المشاهد فى يقظة تامة ليتخذ موقفاً تجاه ما يحدث.

فالصور هنا فى هذه المسرحية هى جميعاً صور نضالية لقضية واحدة، وإذا كان التطور الزمنى يشف عنه تتابع المواقف تاريخياً، فإن النمو الدرامى قد تأكد بقصة أبى شريف التى قاطعت تتابع الصور، بجانب قصتى تشريد أسرة (سلمى)، ومذبحة

---

(١) المصدر السابق: ص ١٤٣.

(كفر قاسم) اللتين أذكتا من إحساسنا برؤية الكاتب[1] التى تتمثل فى أن الظلم والقهر لابد أن يقابل بالحرب والسلاح.

كما أن استخدام الكاتب لهذه القصص التى تتقاطع مع تتابع الصور، واعتماده على الوثائق والإحصائيات، واستدعاء الشخصيات التى تؤكد البعد التاريخى، والانتقالات الزمانية والمكانية، بجانب حلم أبى شريف، بالإضافة إلى الهدف السياسى الواضح فى المسرحية، كل ذلك يؤكد أن ألفريد فرج حاول أن يزاوج بين الشكلين الملحمى والتسجيلى فى المسرحية، "حيث استطاعت أن تؤلف موضوعها السياسى المحض تأليفاً خاصاً لا يغض من وضوحه السياسى، ولا يحد من قيمته الفنية"[2].

فالمسرحية تتطرق لقضية فلسطين كقضية نضالية، حيث تطرحها عن طريق الفعل النضالى الثورى ضد الاستعمار الصهيونى، معتمدة كشكل وثائقى على المستندات التاريخية لوقائع استيلاء الصهاينة على فلسطين، وتشتيت شعبها. وقد أكد ألفريد فرج الهدف من وراء استخدامه للشكل الوثائقى بقوله:

"..الذى قادنى إلى اختيار هذا الشكل فى الواقع، هو أنى بدأت بمحاولة طرح شخصية الفدائى الفلسطينى على المسرح.. أن أضع على المسرح فدائياً حقيقياً، يمشى على أرض حقيقية، ويشترك مع زملائه فى عملية حقيقية، وهو محتشد بمأساته، وبخبراته، وبذكرياته، وبعلاقاته القديمة والجديدة، وبعلاقته حتى مع بندقيته، وبأشيائه، وبالأرض التى يمشى عليها.. وجدت أنه لا يمكن أن يمشى هذا الفدائى فوق المسرح دون أن نعرض على نفس خشبة المسرح بنفس الوقت هذه الأشياء التى صنعت شخصية الفدائى، هذا قادنى إلى ضرورة ربط سلوك الفدائى بالحقائق، والأرقام، والمشاهد، والذكريات، والأحداث التى صنعت شخصيته. وأردت أن أضعها هى ذاتها فوق خشبة

[1] د. سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى، مرجع سبق ذكره، ص١٢٠.

[2] د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٥.

المسرح، لتكون العلاقة بين الفدائى، وبين العالم الذى يعيش فيه، والحياة التى عاشها ويعيشها، علاقة وثيقة وحية، وحاضرة أمام الجمهور. هذا هو ما قادنى إلى أن أتخذ الشكل التسجيلى ليكون إطاراً للعمل الفنى الذى قدمته فى النار والزيتون"[1].

ويذكر ألفريد فرج "أن أبا عمار الزعيم الفلسطينى بعد حضوره للعرض، قال لممثلى النار والزيتون: أنا لا أتصور الثورة بغير فن... فإذا كانت هذه نظرة زعيم الثورة الفلسطينية للفن، فأحب أنا أيضاً أن أضيف: إننى لا أتصور الفن بغير المحتوى الثورى"[2].

وبالفعل، فقد استطاع ألفريد فرج أن يمتلك ناصية الحرفة المسرحية، فهو ذلك المثقف الملتزم بقضايا الواقع، والمشتبك نظرياً وعملياً بمشاكل المجتمع، سواء السياسية، أو الاقتصادية، أو الثقافية، والطامح بكل روحه لإيجاد حلول حقيقية لهذه المشاكل. كما أن خطابه المسرحى لم يسقط فى المباشرة والتقريرية، بل على العكس من ذلك، حاول أن يقيم مسرحه على أرقى تقاليد المسرح العالمى، من حيث شمولية الفكرة، والرقى بالصراع الدرامى على أعلى مستوياته، وخلق اللغة فيها كل مواصفات اللغة الدرامية، وابتكار نماذج درامية تتجسد فيها مأساة الإنسان، وبحثه الدائم عن الحق، والعدل، والحقيقة، فى عالم يقوم على الظلم، والباطل، والوهم[3].

لذا يمكن القول إن مسرح ألفريد فرج يحتوى على ملامح وقيم فكرية وفنية عالية، كما أنه فن أخلاقى وسياسى، ينشد الانسجام الاجتماعى، ويعبر عن التطلعات

---

(1) ماجد السامرائى: ألفريد فرج وحديثه عن المسرح فى واقعه الراهن، مجلة المسرح والسينما، العددان السابع والثامن (بغداد آذار ١٩٧٣)، ص٤٦.

(2) هانى مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع٧٤، سبتمبر / أكتوبر ١٩٧٠، ص٢١.

(3) قايد دياب قايد: فن المسرح عند ألفريد فرج، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط١ ١٩٩٦، ص١١١-١١٢.

الاجتماعية والسياسية". والواقع أن تلك الغاية الأخلاقية للمسرح، أى قيمته الاجتماعية، إنما جاءت من خلال تأثر ألفريد فرج برأى أرسطو فى الأخلاق والسياسة. حيث إن السياسة هى فرع من الأولى، فلئن كانت الأخلاق[1] فى نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذى هو عضو فيه، فإن السياسة جزء منها؛ لأنها لا تريد شيئاً أكثر من أن يتحقق الخير للدولة فى عمومها. إذن فالمسرح أخلاقى بالضرورة.. والفن الجيد هو الذى يلتزم فى رسالته بالشخصية القومية، التى هى محصلة الأخلاق الاجتماعية من قيم ومثل عليا.

هذا ولا يتوقف المسرح عند ألفريد فرج عند كونه منبراً للأفكار والمثل، وسبيلاً لتغيير الواقع، ونشدان الحقيقة، وطلب الحرية والعدل، فهو كذلك لا ينسى أن المسرح فن غايته إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصة، وأن هدف أى مسرحية جيدة "إنما هو إثراء حياة المشاهد العقلية، والوجدانية، وتذوق الفن"[2] من خلال استخلاص المنطق من السلوك وإثراء القيمة الفكرية للفعل الشخصى، حيث تشتمل شخصياته على قيم إنسانية شاملة، غايتها المعرفة بالنفس وبالآخرين، وترقية السلوك والفهم الاجتماعى.

يقول عنه لويس عوض[3]: "إنه من الرجال الشجعان الذين تحملوا مسئولية الخلق الفنى، حتى فى أزمنة الأزمات، كما كان ابناً باراً لمصر الثورة، أثبت بالجد، والإخلاص، والموضوعية، أنه قادر على تجديد الحياة، وعلى التعبير بصدق عن وجدان مصر الجديدة".

---

[1] انظر المرجع السابق: ص٢٨.

[2] نبيل فرج: وجهاً لوجه، مجلة العربى، مارس ١٩٩٣، ص٨٣.

[3] لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سبق ذكره، ص١٦٣.

وعموماً، فإن المتتبع للمسيرة الإبداعية لألفريد فرج، يلاحظ أنه فى كـــل مـــا كتب، ابتداء من مسرحيته القصيرة (صوت مصر) ١٩٥٦، التى كتبها أثنـــاء العـــدوان الثلاثى على مصر، وحتى آخر مسرحياته المنشورة (ثورة الحجارة) ٢٠٠١، فإن الهاجس السياسى لم يخفت لحظة لديه، كما أنه كان متجاوباً مع القضايا المصيرية للأمة العربيـــة، واشتمال مسرحه على قيم درامية أثرت المسرح المصرى فى شكله وموضوعه.

الفصل الرابع

مسـرح ما بعد السـتينيات
نماذج تحليلية

المبحث الأول: مسرحية وطني عكا – عبد الرحمن الشرقاوي.

المبحث الثانى: مسرحية رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والسلام - محمود دياب.

المبحث الثالث: مسرحية فوت علينا بكرة – محمد سلماوى.

المبحث الأول
مسرحية (وطنى عكا) - عبد الرحمن الشرقاوى

يعد عبد الرحمن الشرقاوى[1] (١٩٢٠-١٩٨٧) رائداً من رواد الثقافة المصرية، ومبدعاً أدلى بدلوه فى الشعر، والقصة، والمسرح، بالإضافة إلى مساهماته المتميزة سياسياً، وصحفياً، وفكرياً، ودينياً. فميلاد (الشرقاوى) كان مواتياً لتغيرات عديدة طرأت على المجتمع المصرى مع نهاية الحرب العالمية الأولى، وأهمها قيام ثورة ١٩١٩، ورغبة المجتمع فى تحقيق الحرية والاستقلال، يقول الشرقاوى:

"نشأت فى قرية صغيرة، حددت ملامح أفكارى منذ البداية؛ لأنها كانت دائمة الثورة على الإنجليز، وعلى الظلم الاجتماعى والسياسى، وفى سن مبكرة سمعت الهتاف بالحرية والعدل، وكنا ونحن أطفال فى القرية نمشى وراء الرجال فى المظاهرات، ونردد الهتافات، ومنذ هذه اللحظة تكون فى أعماقى إحساس بكراهية الظلم، وضرورة الحركة فى سبيل الحرية"[2].

فالارتباط الحى بين المبدع ومجتمعه، ومتغيرات عصره، هو الباعث الأول لتطور المبدع فنياً وفكرياً "فالفن لا ينفصل عن القضايا القائمة بين الناس، وعليه

---

(1) ولد عبد الرحمن الشرقاوى بقرية الدلاتون بمحافظة المنوفية ١٩٢٠ بمصر، وحصل على ليسانس الحقوق بجامعة القاهرة، وشغل عدة مناصب فكرية وسياسية، آخرها سكرتير عام للمؤتمر الأفريقى الآسيوى ، توفى فى ١٩٨٧/١١/١٠.

انظر: د. سعد أبو الرضا: فى الدراما (اللغة والوظيفة)، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩، ص٢٣١.

(2) حديث عبد الرحمن الشرقاوى لمجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩، ص٥٠.

بالتالى أن يستوعب هذه القضايا، ويعطيها تشخيصاً وأنموذجاً عن طريق التعبير عنها وتمثلها فنياً"[1].

وقد تناول (الشرقاوى) فى مسرحه قضايا بعينها ظلت – خلال فترة إبداعه – تمثل ركيزة ثابتة، واحتفظت بثباتها مع نموها وتطورها، لتصنع فى النهاية مجمل أفكاره، ومبادئه، وقيمه، حتى فى ظل تغير موضوع كل مسرحية أو زمانها، ومن هذه القضايا: الحرية، والعدالة، والسلطة، والحرب، والسلام، والمرأة.

ويمكن القول "إن انهماك الفنان فى ملاحظة قضايا مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الإنسانية العامة التى تتعدى حدود المكان، وتند عن الزمان كذلك"[2].

فقد تأثر (الشرقاوى) بالفكر الاشتراكى الذى تزايد بعد الحرب العالمية الثانية، ونظراً لارتباط الاشتراكية بمفاهيم الحرية الإنسانية، والعدالة الاجتماعية، والسلام العالمى، فقد وجد فيها كثير من المثقفين والفنانين الخلاص لمجتمعهم مما يعانى من تخلف اقتصادى، وتبعية سياسية، ونكوص اجتماعى.

وقد ارتبط (الشرقاوى) ببعض هؤلاء المثقفين، وانضم إلى جماعاتهم، وكان يرتاد حلقاتهم بانتظام[3]، كما أن كتابات هؤلاء المثقفين كما يرى بعض الباحثين، ومنهم جماعة (الفجر الجديد) وأصدقاء (نشر الثقافة الجديدة) هى التى مهدت لقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، لما حملته من صور التمرد والثورة ضد الطبقة البورجوازية المهيمنة على السلطة[4].

---

(١) د. رجاء عيد: فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤، ص١٣٠.

(٢) المرجع نفسه: ص٧.

(٣) انظر رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠–١٩٥٠ دار الثقافة الجديدة، ط١، القاهرة، ١٩٧٦، ص٢٠٩.

(٤) المرجع نفسه: ص ٢٣–٢٥.

وقد لعبت مجلة (الفجر الجديد) التى داوم الشرقاوى على الكتابة فيها دوراً مهماً فى تاريخ الصحافة اليسارية، وقد لمع الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فيها، وكان يمثل نضج الوعى الفنى والفكرى معاً فى هذه المجلة[1].

وإذا كانت وظيفة الفن بعامة والأدب بخاصة الاهتمام بالإنسان، فالمبدع المسرحى يظل شاغله الأول فى كل مسرحياته الإنسان وقضاياه الرئيسية، بل إن هذه القضايا كالحرية، والعدالة، والسلام، وغيرها، هى محور الأعمال الفنية الكبرى على مر العصور فى الدراما، فما من كاتب إلا وتضمنت مسرحياته هذه القضايا، وإن اختلفت الرؤية، فلسفية كانت أو أخلاقية، أو سياسية، أو دينية[2].

فلا يوجد كاتب ملتزم يعيش خارج واقعه، أو على هامش عصره. فالبيئة الاجتماعية، وأوضاع العصر، بمثابة المادة الخام التى ينتقى منها المبدع ما يسعى لطرحه، ويشكل الواقع عصب التجربة الفنية للمبدع. كما أن المسرحية الدرامية يجب أن تكون متطورة دائبة الحركة، تتولى عرض نفسها فى مواقف الصراع، سواء عن طريق اللفظ، أو الحركة العضوية والبدنية، وحتى فى لحظات السكون[3].

---

(1) المرجع السابق: ص ٢٠٩ : ٢١٠، وانظر كذلك الكاتب نفسه: الصحافة اليسارية فى مصر ١٩٢٥–١٩٤٨، مكتبة مدبولى، ط٢، ١٩٧٧، ص ١١٣.

(2) للمزيد انظر: د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٠، ص٣٧ : ٣٨ ، وكذلك د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٦٦، وكذلك نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، مرجع سبق ذكره، ص٣، وكذلك: الفن من خلال تجاربهم الشخصية، مجلة فصول، مج٢، يونيو ١٩٨٢، ص٢١١–٢٢٥.

(3) د. أمين العيوطى: الشخصية بين الرواية والمسرحية ، مجلة المسرح، أكتوبر ١٩٦٤، ص٦٤.

وعلى ضوء ذلك يمكن أن نبصر ونتفهم دلالة الحروب التى عاشها الشرقاوى، وبخاصة الحرب العالمية الثانية، التى تمثل علامة بارزة فى أدب الشرقاوى بعامة، بالإضافة إلى بعض الحروب الوطنية، التى أفرد لها بعض الأعمال الدرامية.

وبالمفهوم ذاته نلحظ أن (الشرقاوى) وليد مرحلة ارتفع فيها صوت السلام، وظهرت دعوات عديدة للسلام والتعايش السلمى، وكثرت تنظيمات أنصار السلام التى تتفق فيما بينها على ضرورة تحقيق السلم والأمن، ونبذ الحروب، ونادى الرواد والمفكرون فى هذه الحركات والتنظيمات بأن أهم ما يجب أن يشغل الجنس البشرى ومستقبله هو إيجاد وسيلة لتحقيق السلام، والقضاء على ظاهرة الحرب[1].

وقد عبر (الشرقاوى) بوصفه كاتباً ملتزماً فى معظم أعماله الإبداعية عن هاتين الظاهرتين (السلم والحرب) وإن اختص المسرح بالجزء الأوفر من كتاباته.

وقد كان الشرقاوى من مناصرى حركات التحرر، فكتب مسرحية (مأساة جميلة) ١٩٦١، والذى توجه فيها إلى مناصرة حركة المقاومة والتحرير الشعبية الجزائرية، ثم بعد ذلك يصدر مسرحيته الثانية (الفتى مهران) ١٩٦٦، وبعد نكسة يونيو (١٩٦٧) يكتب مسرحية (تمثال الحرية) ١٩٦٧، ثم (وطنى عكا) ١٩٧٠، والتى كتبها على غرار (مأساة جميلة) و(الفتى مهران) من خلال وقوفه بجانب حركات التحرر الشعبى؛ حيث مجد من رجال المقاومة الفلسطينية والعربية، وعاش معهم داخل المسرحية، وناقش معهم مشكلة اللاجئين، وجعل زمانها ما بين صيف (١٩٦٧-١٩٦٨) وجعل المكان غزة وفلسطين، والتى سوف نقوم بدراستها بالنقد والتحليل.

ثم فى بداية السبعينيات يصدر عمله الكبير (ثأر الله)، فى جزأين (الحسين ثائراً) ١٩٧١، و(الحسين شهيداً) ١٩٧٢ وإن كان تاريخ النشر هنا غير تاريخ

---

[1] انظر: إيفان لوارد: السلام والرأى، ترجمة: محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص٩ وما بعدها.

الكتابة؛ حيث إن الجزء الثانى مؤرخ بفبراير ١٩٦٩[١] ثم أصدر مسرحية (صلاح الدين: النسر الأحمر) ١٩٧٦، وهى ثنائية أيضاً فى عملين: الأول (النسر والغربان)، والثانى (النسر وقلب الأسد)، كما كتب (عرابى زعيم الفلاحين) ١٩٨٥.

وسوف نتناول هنا مسرحية (وطنى عكا) بالدراسة والتحليل.

تناقش مسرحية (وطنى عكا) نضال الأمة وكفاحها ضد الاحتلال الإسرائيلى فى مستويين متضامنين، فجر أحدهما الآخر: الأول يتمثل فى نضال رجال المقاومة الفلسطينية بمختلف اتجاهاتها لتحرير فلسطين من الاستيطان الإسرائيلى، والثانى: يتمثل فى كفاح الجيش المصرى فى عام ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف بعدها، حيث يخوض أبطال المسرحية هذا الصراع لكى تنتصر القيم الفاضلة التى يؤمنون بها.

أما أسباب الاحتلال فى المستوى الأول فقد تقنعت بأقنعة متباينة من فكرة إنشاء وطن قومى لليهود حيناً، وعودة إسرائيل لأرض الميعاد حيناً آخر، وغير ذلك من أقنعة عنصرية أو دينية، إلا أنها تخفى فى النهاية وجه الأطماع الاستعمارية الذى سرعان ما كشفت عنه.

وفى المستوى الثانى: حاول الاحتلال تحقيق المجال الحيوى لإسرائيل، وتأمين حدودها، بضمان توسعها على حساب العرب.

فالفصل الأول فى هذه المسرحية يركز على عرض المشكلة الفلسطينية، وأسبابها، ومسبباتها فى ماضيها وحاضرها، إذ يبدأ من نقطة محددة، وهى نقطة الضياع الكامل كما نلاحظه على لسان هذه الشخصيات:

ماجد: ...ربما كنا جمعنا ثروة أكثر مما قد حلمنا ذات يوم!
غير أن المال لا يمنحنا الإحساس بالزهو ولا بالكبرياء!

---

[١] انظر د. مدحت الجيار: البحث عن النص فى المسرح العربى، مرجع سبق ذكره، ص١٦٢.

إن هذا كله ليس الوطن !

لم نزل دون وطن

وقول أم رشيد: كل شيء هاهنا كان جديداً لم يزل

هذه النكبة والذلة والحزن الجديد !

وتركنا مترل الأجداد فى عكا وعشناها هنا تحت الخيام

وتركنا خلفنا الماضى كله..

وعبير العمر والأحلام والموتى.. تركنا كل شيء!

وكذلك قول ليلى: ..لم أكن أفهم شيئاً غير أنى صرت من غير وطن

وتعودنا هنا أن نمتهن !

ومددنا كلنا أيدينا نأخذ أقوات المعونة..

هكذا أصبحت أقتات المذلة !

أم رشيد: هكذا صرنا جميعاً غرباء !![1]

فهنا ضياع الوطن (فلسطين) هو السبب الجوهرى لضياع حرية المواطن الفلسطينى، حيث تفرق الشعب فى أرجاء الأرض، وسكنوا المخيمات، حيث أصبحوا غرباء فى وطنهم، ينتظروا الهبات والمعونة من الآخرين.

ونتيجة لهذا الضياع تتوالى الذكريات للأرض المسلوبة، حيث تستحضر مجموعة من الفلسطينيين فيما بينها الماضى، وتذكر بعض المدن الفلسطينية والعربية التى ضاعت وسلبت منهم:

حازم: ..سألتهم أن يحملونى نحو عكا.. إنى لأعرف سجنها..

مازلت أذكر سجنها وقلاعها وعبيدها ودروبها..

أم رشيد: وحدائق الزيتون فى حيفا أتذكر طيبها ؟

[1] المسرحية: ص ١٥ : ١٦.

غسان: والبرتقال هناك فى يافا أيونع ما يزال ؟
ليلى: والجدول الرقراق فى حطين والزهر المضوع فى الجبال ؟
رجل: وشراعنا الخفاق فى طبرية أتراه قد غرق الشراع ؟
امرأة : وشعاع فجر العيد فى طولكرم.. هل غاض الشعاع ؟
غسان: ونشيد مريم فى البقاع ؟
أم رشيد: والقلعة الشماء فى عكا أمازالت هناك ؟
مقبل: وعظام آبائى وأشلاء الصغار تناثرت تحت القنابل
أم رشيد: يا ويلتا للذكريات !
ضاعت فلسطين العصية وانتهينا للضياع[1]

فنلاحظ هنا أن النغمة السائدة هى نغمة الضياع، والبكاء على اللبن المسكوب، فى حين أن العدو يواصل بطشه، واحتلال المزيد من الأرض، إلى جانب الدعاية التى يروجها بأنهم دعاة حضارة وتكنولوجيا، وخداع الرأى العام العالمى، والتأثير عليه بطريقة دبلوماسية، للوقوف معهم ونشر أفكارهم، وأن العرب دعاة إرهاب وجهل، كما نلاحظ ذلك من خلال الحوار الذى دار بين الكاتب، والصحفية (إيمى) الغربية، وحازم:

الكاتب: ما رأينا بعد سفاحين فيها، ما رأينا غير صناع التقدم:
ليس غير التكنولوجيا والتقدم..
إيمى: إنهم يرجون أن يحيوا جميعاً فى إخاء ووئام وسعادة
ثم هاأنتم أولاء اليوم قد هددتموهم بالإبادة
حازم: أمن الحق إذن أن ترحمى القاتل إذ أنت تدينين الضحية
الكاتب: كلمات لا أرى فيها سوى لوثة حقد عربية

[1] المسرحية: ص٢٢.

إيمي: اقهروهم إن تكونوا مثلما قلتم لنا أصحاب حق مغتصب
إنكم ضعفهم خمسين مرة

الكاتب: فإذا لم تستطيعوا فلتعيشوا فى سلام معهم ولتستفيدوا..
إنهم أرقى كثيراً منكم.. أم لماذا قهروكم ؟!
إنهم بالتكنولوجيا سبقوكم..[1]

ثم يستمر الكاتب فى توضيح الأسباب التى أدت إلى سقوط عكا، وستؤدى إلى سقوط المدن والبلاد الأخرى، ليؤكد الهوة التى وقفت على حافتها الأمة العربية ليلة الهزيمة، فينتقل من غزة المخيم، والتباكى على الماضى دون فعل إيجابى إلى غزة المتجر، حيث يعوض بعض عينات من الناس وعقلياتهم، من خلال زوجين مصابين بجنون الاقتناء والاغتناء عن طريق الشراء أو التهريب، وكذلك لاثنين من مشجعى لعبة كرة القدم الغارقين فى تفاهاتهم وتعليقاتهم على مستوى المباراة، واللاعبين، والحكام[2]...الخ هذه الصور. حيث جاء بها الكاتب لا ليمدنا بالأسباب التى أدت إلى سقوط عكا فحسب، بل ليؤكد – كما ذكرنا – على الهوة السحيقة التى وقفت على حافتها الأمة العربية بأكملها، فى مقابل تأهب العدو الكامل، وإخفائه لعدوانيته، بتحسين صورته أمام الرأى العالمى، تحت ستار الاستغاثة، بأن العرب إرهابيون ويريدون تدميرهم.

فباستعادة منظر غزة المتجر، والنغمة السائدة فيه، وهى نغمة الضياع والفساد، وفى مواجهة نواح الفلسطينيين وتباكيهم على الماضى، مع تحفز العدو وتأهبه، أضاف الكاتب النغمة العدوانية المستترة، والمحصورة بين صلاة المرأة العجوز للرب لينقذ إسرائيل، وعدوانية يعقوب قائد الجيش، وتعاطف الرأى العام العالمى معهم:

---

[1] المصدر السابق: ص٢٨.

[2] انظر المسرحية: ص ٣٢–٣٤.

مارجو: ارفعوا نجمة داوود على قبتهم فى أورشليم

العجوز: (تصلى) إن إسرائيل قد تغدو خراباً فأعنا

إيمى: إنه عار بحق أن يبيدوا كل ما شاهدته فى أرضكم من منجزات

الكاتب: إنكم بالتكنولوجيا تصنعوا المعجزات أنا مبهور بكم

إيمى: إنكم حررتم الإنسان من كل القيود..
ولأنتم هاهنا معجزة العصر الجديد

العجوز: (تصلى) إن ابراهام لا يعرفنا إن إسرائيل قد أنكرنا فتطلع من سماواتك وانظر أى ذل نحن فيه

يعقوب: فلتكن معركة خاطفة، فالوقت فى صالحهم باغتوهم واسحقوا من غير رحمة

العجوز: لا تدع آثامنا تحملنا كالريح فى تيه جديد ..راعنا يا رب، يا رب الجنود أعط هذا الشعب ما تملكه من جبروت[1]

فصوت العجوز هنا مع صوت يعقوب يطويان فيما بينهما صوت الرأى العام العالمى ويخدعانه، حيث تنضم هذه الأصوات مع بعضها البعض لتصبح صوتاً واحداً، هو صوت القاتل والضحية معاً، صوت الاستغاثة الذى تمثله (العجوز)، والمؤسسة العسكرية، والذى يمثله (يعقوب) معاً، فالمرأة العجوز تصرخ وتستغيث، والقائد يعقوب يأمر بالنسف والتدمير.

من جانب آخر نلاحظ أن المسرحية قد اكتظت – نظراً لطبيعة الصراع – بالعديد من النصوص التراثية المستلهمة من التوراة، فى مقابل الإشارات الإسلامية، فنجد نجمة داوود، ومملكة أورشليم، وتراتيل الصلاة، والدعاء لإبراهام، وإسرائيل،

[1] المصدر السابق: ص ٣٩-٤١.

لكى ينظر إلى بنى إسرائيل فى محنته، والدعوات لرب القوة، لكى يحفظ الجنود، ولا يدع الريح تحملهم إلى تيه جديد ...الخ هذه النصوص.

وهذا (حازم) يعود للتراث أيضاً، ويتذكر الأمجاد القديمة، فنجده يستغيث بصلاح الدين، والأبطال فى ذلك العصر، وبروح على بن أبى طالب، وبخالد بن الوليد، وبروح الشهداء:

حازم: إيه يا قبر صلاح الدين.. آه !
إيه يا روح صلاح الدين.. يا حطين يا عزة أمجادى النبيلة
أيها البوق الذى يعزف فى زهو ويثير الكبرياء
يا نفيراً لم يزل يبعث فى الأعماق إحساساً جليلاً بالإباء
يا انتصارات صلاح الدين يا راياته أخفقن على أرض البطولة
إيه يا أبطالنا فى كل عصر
إيه يا روح على بن أبى طالب
إيه يا خالد قم فاشهر سيوف النور فى هذا الدجى
الساجى وكبر
عين جالوت ارجعى عاد التتر
يا جميع الشهداء
يا ضحايا كربلاء
إيه يا من أثبتوا أقدامهم فى مستنقع الموت لكى توهب
للشعب الحياة.[1]

حيث يعد هذا استمراراً لنغمة الضياع، والبكاء، والاستنجاد بالماضى.

[1] المسرحية: ص ٤٨ : ٤٩.

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى التطور المنطقى للحدث، والنتائج التى ترتبت على المقدمات، حيث كانت نكسة ١٩٦٧، حيث سقطت القدس، وإيلات، وغزة، ونهر الأردن، وشرم الشيخ، وسيناء، والجولان:

رشيد: سقطت غزة بالأمس ولم تطلق رصاصة

غسان: إنهم دخلوا غزة فى أثواب جيش عربى تحت رايات صديقة !

مقبل: أسمعتم آخر الأنباء ؟ شرم الشيخ ضاعت
جند إسرائيل فى إيلات يلهون على أمواجها
نزل الماء عرايا فتيات ورجالاً يرقصون
عبروا النهر إلى الأردن والقدس تضيع
أخذوا سينا جميعاً.. أخذوا كل المعدات التى كانت بسينا !
وهم الآن على شط القنال
أخذوا جولان أيضاً[1].

ثم يضيف لنا الكاتب بعض الأسباب التى أدت إلى الهزيمة على لسان كل من (على) الجندى المصرى، و(حازم) أحد رجال المقاومة، حيث يذكران أن القادة هم السبب فى الهزيمة عندما كان الجيش متقدماً فى المعركة، وجاءت أوامر الانسحاب فجأة ودون غطاء كما يذكر (على). أما (حازم) فيذكر بأن الهزيمة حدثت قبل ١٩٦٧، ويدعو إلى أن نعود إلى التاريخ، ونأخذ العبر منه، كى نستطيع صنع الحرية.. حيث نلاحظ هنا ارتباط حرية الوطن بحرية المواطن، وخاصة فى الصراع المسلح.

على: ..القادة الأبرار أهدوا النصر إسرائيل، لا قواتنا !!
أنا لست من صنع الهزيمة.. إنها دست علىّ
لم أنهزم فى الخامس المشئوم من يونيو الحزين..

[1] المصدر السابق: ص ٥١.

أنا ما صنعت العار لكنى ضحية ذلك العار المهين[١]

وقول حازم: نحن انهزمنا قبل يونيو يا بنى.. قد انهزمنا منذ حين
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس ما لديه من البواتر فى الصدور..!
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا
والشوك يعمل فى الظهور..!
فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر فى التحرير غار لا يضفره عبيد !
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق
المرء يأخذ ما استحق
وتذكروا التاريخ فالتاريخ يحمل عبرة لمن اعتبر !..
فإذا تذاكرتم وقائعه فلن تستيئسوا من جيش مصر..[٢]

فهنا يكشف (الشرقاوى) على لسان (حازم) الأسباب التى أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، والتى تسببت فى ضياع الوطن، حيث يرى أن أول هذه الأسباب هو فقد الحرية الفردية فى داخل الوطن على يد الحاكم ورجاله، وامتهان المواطن فى وطنه، وأن رائحة الهزيمة كانت قبل المعركة بكثير، حيث كانت بدايتها عندما كممت الأفواه، واقتصرت مقاليد الأمور على فئة بعينها لم تتواصل مع الناس، ولم تدرك خطر العدو.

فهذه الرؤية الصارخة بيان لارتباط وتماسك الطرفين: الوطن والمواطن حول جوهر الحرية ومفهومها، وهذا ما عبرت عنه رؤية معظم المفكرين والكتاب بعد الهزيمة،

(١) المصدر السابق: ص ٦١.
(٢) المصدر نفسه: ص ٦١ : ٦٢.

ومطالبتهم بأن تواصل الأمة سيرها، وطالبت بالتصحيح والتعديل، لكى تربط المحاور بعضها لتحريز الوطن، حيث إنه لا حرية للمواطن دون حرية الوطن، ولا حرية للوطن دون حرية المواطن[1]. فالمطالبة بالحرية – بوصفها قيمة إنسانية لأى مجتمع – مرتبطة بتحقيق العدل، وافتقاد الإنسان لحريته يعنى – ضمناً – افتقاد الوطن.

كما أن "الفرد لا يستطيع تحقيق حريته بقدر ما يبقى متصلاً بالآخرين، وبقدر ما يخضع إرادته إلى الإرادة العامة للمجتمع"[2].

فإذا أراد الفرد أن يتحرر فعليه أن يتحرر من نزعاته ورغباته الفردية لينضم إلى المجموع:

أم رشيد: سئم العالم من نجدتنا..
من عسى يقوى على تحريرنا !
نحن من نقوى على التحرير إلا أننا..
كلنا أصبح عبداً هاهنا
بعضنا يقمعه الخوف، ومن هاجر منا صار عبد المصلحة[3]

وهنا ينتقل الحدث إلى لحظة الفعل، وهى المقاومة، وحشد الصفوف لحمل السلاح.

حازم: احشدو كل الذى يرفض أن تحتل أرضه
احشدوا كل الذى يقوى على حمل السلاح
وغداً يأتى السلاح

رشيد: فإذا لم يأتنا فلننتزعه من يدى أعدائنا[4]

---

[1] انظر كامل زهيرى: مواقف ومنازعات، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص٢٤٠.
[2] د. محمد عزيز الحبابى: من الحريات إلى التحرر، دار المعارف (د. ت)، ص ٢٦.
[3] المسرحية: ص١٨.
[4] المصدر نفسه: ص٥٣ : ٥٤.

ويذكر (الشرقاوى) هنا الطريق والغاية التى من أجلها يحارب الفدائى، وذلك من خلال الجيل الثانى، وهو جيل ما بعد النكسة، أو الذى عايشها، ولا يتذكر منها سوى الرصاص، والنار، والمخيمات، ويمثل هذا الجيل: (مقبل) و(رشيد) و(ماجد) و(ليلى)، وهو جيل يسعى من خلال المنظمات والحركات إلى تحرير الأرض، ولكنه يرغب فى أعماقه بتحقيق مبدأ التعايش السلمى، وتحقيق الأمن، والسلام، والحقوق المشروعة، وأن يحيا كما يحيا الآخرون:

ليلى: إنا حلمنا ذات يوم أن نعود وأن نعيش كما يعيش الآخرون
لا شيء أكثر من حياة الآخرين
ما كنت أحلم بالنعيم..
ما كان لى كالأخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم
بل كنت أحلم أن أعيش بعزتى فى موطنى
وأرى أبى يرتاح فى شيخوخته
ما كنت أطلب أن أشرد من رمانى فى التشرد
لا شيء إلا أن يكون لنا تراب !
ما كنت أحلم بالسحاب
لا شيء إلا أن يكون لنا وطن[1]

كما نلاحظ أن (الشرقاوى) يستخدم بعض الحيل الفنية التى تدخل فى نسيج النص الدرامى، وتوازى الخط العام فيه، حيث أراد من ورائها تعميق الرؤية عبر الإثارة الفنية.

ومن هذه الحيل ما هو متمثل فى الحكايات الشعبية التى يقصها (حازم الفهرى) أثناء الأحداث، وما يثير الانتباه هو أن (الشرقاوى) فى توظيفه لهذه الحيل

[1] المسرحية: ص ٦٤.

كان يوقف بها تطور الحدث المسرحي على المستوى الظاهرى فقط. فالملاحظ أن هذه القصص تخلق موقفاً موازياً للحدث الرئيسي، حيث يتطور الحدث مع تطور هذه القصص السردية. (فحازم) حين يقف لفترة طويلة، ويقص مثل هذه الحكايات على الكاتب، والصحفية الغربيين، ومجموعة الفدائيين، واللاجئين الفلسطينيين، يجمد الحدث، وتتطور الحركة الدرامية ظاهرياً.

ولكنها – فيما نعتقد – حيلة بارعة خلق بها (الشرقاوى) حدثاً موازياً من التراث للحدث الرئيسي، حيث قدم (حازم) فى وقفاته القصصية ثلاث حكايات تعنى بالواقع السياسى والسلطة القائمة، وأثر الحرب على المجتمع الإنسانى، من خلال قصة سقوط عكا[1] وقصة الملك[2]، وقصة عنترة العبسى[3]، والتى يقدم من خلال هذه القصص فضحاً تراثياً للواقع العربى، والأنظمة العربية المتهافتة أو المتخاذلة، ويعكس فى قصة عنترة العبسى واقع الشعب فى نضاله، ويستثير نخوة العرب، ويحثهم على ضرورة النضال، وتحمل الحرب التى تتطلب نفساً طويلاً، وضرورة إعمال العقل والثورة معاً.

فهذا التجميد الظاهرى للحدث هو حيلة، نرى عبرها لحظة التماس بين الرؤية التراثية (الماضى) والرؤية الدرامية (الواقع)، هذا بالإضافة إلى أثر هذه الحكايات والقصص التراثية لما تحوى من مفارقات، ولها محور رئيسى واحد وفلسفة متماسكة[4]. فهذه الحكايات تتخذ كوعاء فنى فى البناء الدرامى، يمكنه أن يجسد لنا من خلالها قيما وقضايا فكرية قائمة فى ذهن الكاتب لا يمكن صقلها إلا من خلال هذا الإطار التراثى.

...

[1] انظر المصدر السابق: ص ٢٨–٣٠.

[2] المصدر نفسه: ص٦٧–٦٩.

[3] نفسه: ص٩٠.

[4] انظر عبد الحميد يونس: الحكايات الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٨ .

كما أن معظم الحيل الفنية تحقق مستويات عديدة ومتنوعة داخل البناء، وذلك من خلال مواقف المفارقة، والسخرية، والآمال، والتوعية، والترفيه، فضلاً عن قدرتها على استحضار القيم الشاملة للموروث الشعبى. فخيال الظل يخلق حالة المسرحة (المسرحية داخل المسرحية) بما لها من شكل ومضمون متميز، والحكايات الشعبية تنقلنا إلى جو (ألف ليلة وليلة) بما يمتلك من جاذبية وسحر خاص، ينقل المتلقى – عبر التوظيف الجيد – إلى دلالات أرحب وأشمل[1] وتحقق بذلك التوتر الفكرى، والإثارة الذهنية فى نسق جمالى متميز.

ثم ينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى التحول فى الموقف النضالى من خلال التعريف الصحيح بالقضية الفلسطينية وعرضها عالمياً، كى يعرف العالم من الضحية ومن الجلاد.

مقبل: (للصحفية إيمى) أنت لا تدرين ما يمكن أن يعتمل الساعة فى أعماقنا
نحن أبناء فلسطين نشأنا فوجدنا أرضنا ليست لنا
ووجدنا فوقها أعداءنا
ووجدنا كل شيء ضائعاً من حولنا
اكتبى ذلك للعالم عنا
نحن لم نعرف كما يعرف أطفال سوانا ضحك الأطفال
أو لعب الصبا
ما وجدنا لعباً أو ملعباً
ما شربنا غير دمع الأمهات
ما كحلنا العين إلا بالليالى الحالكات
ما ضحكنا.. نحن أطفال الأسى!
أنت لا تدرين ماذا يصبح الإنسان إن أصبح من غير وطن[2]

[1] انظر د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث فى المسرح، مجلة فصول، ع١، أكتوبر ١٩٨١، ص١٨٠.
[2] انظر المسرحية: ص ٧٢ : ٧٣.

كما يكشف الكاتب عن الدور الأمريكى فى ضياع حرية وحقوق الشعب الفلسطينى ووطنهم على لسان مقبل:

ووراء النصب الشاهق للحرية استخففت عصابات
ملوك المال فى غرب المحيط
كل أرباب المحيط الأطلسى
وهنا ائتمر الكل.. تآمرتم على حرياتنا[1]

فهو يكشف هنا زيف دعاة الحرية فى أمريكا، ومساندهم لإسرائيل فى اغتصاب حقوق وحرية الشعب الفلسطينى، ليحولوا أرض فلسطين إلى ولاية أمريكة جديدة فى الشرق.

وهذا ما دعى الصحفية (إيمى) تتعاطف مع القضية الفلسطينية بعد أن اطلعت على الأوضاع فى فلسطين، حيث تذكر الأسباب التى دعت إلى عدم اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية، حيث لم يحسن الفلسطينيون بصورة خاصة، والعرب بصورة عامة عرض القضية بصورة جيدة، فى مقابل نجاح الطرف الآخر فى كسب تعاطف العالم معهم، وتصوير الضحية بأنه الإرهاب والتخلف:

إيمى: أينا يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب ؟
ليس فى العالم إنسان لديه الوقت كى يبحث عنكم
إنكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب
قرعوا الأبواب حتى المغلقات
فمضت تفتح من باب لباب

[1] المصدر السابق: ص ٧٤.

واعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء
إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء
وأدنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالإدانة
شانقوكم صوروهم مثلما شاءوا، ودسوا كل هذا فى الرؤوس
ثم غلقتم عليكم بابكم من دوننا
هكذا نفرتم حتى الصديق[1]

ثم يدعو (الكاتب) بضرورة إقرار مبدأ التعايش السلمى، ونبذ الحرب، فحياة العربى والإسرائيلى معاً خير من موهما معاً، كما جاء على لسان الصحفية (إيمى):

ومات الجندى المسكين
وكانت آخر كلمات أطلقها:
فليحيى الإنسان
صديقاً للإنسان بحق !
وأمسك شيخ عربى طارت ساقاه
بذراع الإسرائيلى
هذا المنظر لن أنساه..
ومات الرجلان معاً !![2]

فهذه رؤية وإن حملت فى طياقا حلاً للتراع من خلال تواجد إسرائيل واندماجها فى المنطقة العربية، إلا أنها تشترط أن تكون عادلة، وقابلة للتنفيذ على المستويين[3].

---

[1] المسرحية: ص ٧٤.

[2] المصدر نفسه: ص ١١٢.

[3] للمزيد انظر: جون. هـ. ديفز: السلام المراوغ، ترجمة: محمد فتحى، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٠، ص١٢٧.

ثم يعرض الكاتب للأطماع الصهيونية، حيث إنها تتجاوز الوطن (فلسطين) للبلاد العربية جميعها، وذلك على لسان الجنود الإسرائيليين:

الحارس١ : ...فمتى نحتل العرب ..متى نحتلك يا مصر ؟

الحارس٣: لقد جمدنا فى موقعنا وغداً نضرب فى البرية

الحارس١ : متى يتجمع كل يهود الأرض ونخلق إسرائيل الكبرى

الحارس٢ : ومتى تخفق راياتنا من فوق الأردن الموعود وسوريا

الحارس٣: (مكملاً) وفوق هضابك يا لبنان

الحارس٤ : (مكملة) وفوق قبابك يا بغداد ..وفوق سمائك يا يثرب![١]

ويستمر الخط النضالى، حيث العمليات الفدائية تتوالى، ويتلقى المحتل الضربة تلو الأخرى، حيث إن الثورة هى التى تصنع وتشكل الإنسان الحر ليعيش حراً:

ليلى: إن الثورة تصنعنا وتشكلنا جيلاً آخر..

حازم: الثورة نحو صنعناها

ليلى: بل صنعتنا، شكلت الإنسان الحر
خلقت فى أعماقِ الفردِ عواطفه وأمانيه
جيلى تخلقه الثورة
وغداً يحيا الجيل القادم فى الحرية..
أحراراً فى أرض حرة[٢].

فنلاحظ أن إحدى العمليات يقوم به الفدائيون لنسف مصنع إنتاج حربى فى الصحراء بالقرب من غزة، وأخرى فى تل أبيب فى نادى صيفى، فيه ضباط ومجندات يحتفلون بمرور ستة شهور على هزيمة يونيو، ويتذاكرون النصر الذى أحرزوه علـى

[١] المسرحية: ص ٧٧.

[٢] المصدر نفسه: ص ٨٤.

العرب. ثم تتوالى بعد ذلك المناظر التى تؤكد تصاعد العمل الفدائى الفلسطينى، وتنتهى بأخبار إغراق المدمرة إيلات:

أبو حمدان: بشرى ! إيلات تغرق

أم رشيد: أفاض البحر على إيلات ؟

حازم: إيلات البارجة الكبرى..

رشيد: أضخم ما عند الأسطول الإسرائيلى

حازم: من أغرقها أهو الأسطول المصرى

أبو حمدان: ثلاثة بحارون بزورق

حازم: عاد الجيش المصرى المأمول ! إذن يضرب.. اضرب ! اضرب

أم رشيد: اضرب يا جيشنا يحرسه آل البيت اضرب.. اضرب

أبو حمدان: فلأرفع رأسى منذ اليوم

أم رشيد: يا جيش التحرير تقدم![1]

يركز الكاتب بعد ذلك على النتائج المترتبة على امتداد هذا العمل النضالى بالنسبة للفلسطينيين أنفسهم ، وللأعداء، وللرأى العام العالمى.. حيث نلاحظ أثر هذا العمل الفدائى فى معسكر العدو، من خلال بروز التناقضات التى نشأت فى هذا المعسكر، نتيجة لاستمرار الصمود، والعمل الفدائى ونجاحه، حيث نلاحظ أولى هذه النتائج فى تمرد (مارسيل) — المثقف الإسرائيلى من أصل فرنسى سابقاً، والضابط الإسرائيلى حالياً — على الوضع الذى سار عليه، حيث أتى إلى إسرائيل بغية التحرير كما قالوا له، حيث نتعرف على شخصيته من خلال حواره مع زوجته:

مارسيل: إننى أمضى إلى معركة التحرير أدفع عن أطفال إسرائيل ما هددهم ولكى أوقظ هذا العالم الغافل عنا وستغدو كلماتى طلقات إنها

[1] المسرحية: ص ٨٨ : ٨٩.

معركة لا غير يا مارجو ونحيا فى سلام ونعيم[1]

إلا أنه وجد نفسه أداة للإرهاب، والقمع، والقتل فى يد المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وهو بداية التناقضات فى معسكر العدو:

مارسيل: لم أزل أبصر فى صحوتى ونومى وجه مصرى قتلته !

مارجو: ذلك الفلاح ! يا ويلي وويله !

طالما حدثتنى عنه إلى أن صار يلقانى كالكابوس أيضاً

إن غفوت !!

إنهم ما احتشدوا إذ ذاك إلا ليبيدونا جميعاً..

أهو مارسيل الذى يهذى بهذا

ويرى فى نصرنا الساحق وصمة !

أنت مارسيل الذى تفخر إسرائيل به !

رجل الفكر الذى يحمل أعلى الأوسمة ؟

مارسيل: (مسترسلاً) قبل أن أقتله قال سنستخلص منكم أرضنا

كلمات حملت لى ذكريات الأمس بغتة..[2]

فهو هنا يتذكر الأيام التى كان يناضل فيها ضد الاحتلال النازى، وكيف أن احتلاله لسيناء، والجرائم التى ارتكبوها هناك قد أهدرت عزته بنفسه؛ حيث يقول:

إننى قد خنت فى سيناء ما يملأ العزة نفسى..

إننى أهدرت فى سيناء أمسى

أنا ذا أصبحت فى عالمنا هذا غريباً دنس الأرض الغريبة

أنا ذا تقطر أقدامى دماء فوق أرض الآخرين

---

[1] المصدر السابق: ص ٤٠ : ٤١.

[2] المسرحية: ص ١٠٣ : ١٠٤.

أنا ذا من قاوم النازية السوداء فى باريس أصبحت غولاً !

كم من الأطفال والزوجات فى مصر يهيلون على اللعنات !!

إنا نعيش هنا على أنقاضهم

إنا سلبناهم هنا تاريخهم وحياتهم ووجودهم[1]

من ناحية أخرى نجد أن أبعاد شخصية (مارسيل) لم تتضح فى العمل، وربما كان يسيراً أن نتقبل هذا الشعور منه لو أدركنا ملامحه النفسية التى تدفع به لهذا السلوك، لكن (الشرقاوى) لم يقدم ذلك، ولم يلم بجوانب الشخصية وخواصها إلماماً تامــاً، فشــعرنا أن الشخصية لم تسر سيراً منطقياً، فكانت أفعالها منافية لما تؤمن به دونما تبريــر أو تفســير. ومن ثم جاءت المواقف الدرامية فى العمل — فى بعض الأحيــان — غير مقنعة وسط هذا النسيج غير المتلائم من الشخصيات العديدة التى لا تمثل إلا نفسها.

فالحوار الجيد يجب أن يكشف عن الشخصــيات المتصــارعة، وأبعادهــا بالوضوح الكافى، مما يتطلب من الكاتب استعمال الكلمات ببراعة وحرص، بحيــث يكون التصوير صادقاً نحو تحريك خيال المتلقــى[2] وأن تكــون عمليــة تصــوير الشخصيات، وأنماط الصراع الذى تخوضه، عملية متداخلة برمتها تماماً، وأن يســبق ذلك كله الإلمام الكامل من المؤلف بكافة خواص وتفاصيل شخصياته، حتى تكــون هذه الشخصيات أهلاً لإثارة اهتمامنا[3]. فالتكوين الثقافى للشخصية "هو ذلك الكل

---

[1] المصدر السابق: ص ١٠٤ — ١٠٧.

[2] انظر: لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ص١٢٣، وكذلك حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، ١٩٧٢، ص٣٣٨.

[3] مولوين ميرشنت — كلفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. على أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩، ص١٩١.

المركب الذى يشتمل على المعرفة، والعقائد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وغيرها من القدرات التى يكتسبها الفرد الإنسان بوصفه عضواً فى المجتمع"[1].

كما أن ارتباط المسرح بالسياسة، هذا الارتباط الوثيق ينطوى على مزالق فنية لابد أن يحذرها المؤلف المسرحى، فمن المبادئ المعروفة فى رسم الشخصية المسرحية، أن يكون للشخصية كيانها الخاص، وأن ينبع سلوكها وأفكارها من طبيعة ذلك الكيان، ومن الاستجابة للموقف الذى تواجهه، غير أن المؤلف الذى يكتب مسرحية سياسية قد ينسى – لامتلاء نفسه وفكره بقضية سياسية – هذا المبدأ، فيجعل شخصياته أبواقاً يتحدث من خلالها بآرائه ومواقفه، وبهذا تفقد الشخصية قدرتها على الإثارة والإقناع (كما فى شخصية مارسيل مثلاً) إذ يحس المشاهد أن ما تأتيه من أفعال، وما تنطق به من أقوال لا يتمشى مع تكوينها، ولا مع طبيعة الموقف، وعلى المؤلف لكى يتجنب هذا المزلق أن يبنى الشخصية السياسية، ويخلق لها المواقف على النحو الذى يجعل سلوكها وقولها نابعاً من طبيعتها وليس مفروضاً عليها من المؤلف[2].

لذا "فالكاتب المسرحى ينبغى أن يراعى مقتضيات الفن إذا عبر عن السياسة، فلا يكون هدفه التأثير الوقتى المباشر، بل يهدف إلى أن تصبح القضية السياسية داخلة فى نسيج العمل المسرحى، وملتحمة التحاماً فنياً بجميع عناصره"[3].

كما يستخدم الشرقاوى قاعدة المسرح الملحمى بشكل مباشر وواضح فى موقف يريد به التحديد العلمى لأحد المجردات وهو الحب، وذلك من خلال الحوار

---

(1) د. عاطف وصفى: الثقافة والشخصية – الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧، ص٨٤.

(2) د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٨، ص٢٥.

(3) المرجع نفسه: ص٢٦.

الذى دار بين الصحفية المتحررة (إيمى) وبين (أم رشيد) فلكل منـــهما مفهومهـــا الخاص عن الحب.

إيمى: ليس عاراً أن نحب

أم رشيد: ليس هذا وقته لو تعقلين !

إيمى: ليس للحب زمن

أنت يا أم رشيد لست من عالمنا

أنت فى تكوينك النفسى من أرض العجائب

وقولها: إنما الحب عطاء متبادل

أم رشيد: إنهم يعطون ما يعطون للأرض فحسب

كل نبض القلب لا يتجه الآن لشيء غير تحرير فلسطين السليبة

إيمى: إن قلبى هو ملك لى، ومن حقى أن أصنع فيه ما أشاء

مثل جسمى.. هو ملك لى وحدى لا مراء

أم رشيد: إنما أنت بهذا تسيئين لنفسك

لا تقولى مثل هذا مرة أخرى، فما نحن سوى ملك لما

نؤمن به ...الخ[1]

وتستمر الثورة والتمرد على المؤسسة العسكرية الإسرائيلية مع اســتمرار الكفاح المسلح الفلسطينى، حيث الانفجــارات فى صــفوف الضــباط والجنــود الإسرائيليين:

يعقوب: ..حاصروهم حينما كانوا فهاهم دخلوا تل أبيب

إنهم قد هاجمونا فى العرين..

اسحقوهم أجمعين..

---

(1) انظر المسرحية: ص ٩٥-٩٨.

احمدوا صوت انفجارات العدو

(تظهر ليلى وأبو حمدان وإيمى، من بعيد ليلى تقذف قنبلة على المبنى يتعالى وهجها وصخبها).

ليلى: إنه صوت فلسطين يدوى عالياً
سيدوى دائماً فى العالمين[1]

وتستمر المقاومة مع استمرار الاضطراب فى المعسكر الإسرائيلى، وذلك من خلال الضابط الإسرائيلى (سلامسكى) من أصل أمريكى، الذى تعرض لاضطهاد فى أمريكا، وفصل من عمله، حتى اضطر إلى الهجرة إلى أرض الميعاد، والجنة التى وعد بها من قبل الصهيونية العالمية:

سلامسكى: أرض الميعاد تناديكم يا شعب الله المختار
وأتيت هنا بحثاً عن عمل لكنى أيضاً جندت !
هذا عار العالم حقاً !!

يعقوب: ما عار العالم يا أحمق ؟

سلامسكى: أن يتعطل إنسان.. إنسان لا يملك معدة !
أن تصبح يوماً فإذا أنت بلا عمل تأكل منه أو تطعم منه أطفالك
وإذا بك مضطر أن تعمل سفاحاً محترفاً !![2]

ثم يعرض (الشرقاوى) بعد ذلك لنوع آخر من النضال، ويقصد به العشوائية، والحماس اللامنطقى لمجموعة الفدائيين وتحمسهم للاستشهاد، الذى وصفه بأنه انتحار، لانعدام التخطيط، والخضوع لنظام الجماعة، وإصرار المقاتل العربى على

---

(1) المسرحية: ص١٣٣.

(2) المصدر نفسه: ص١٣٧.

التمسك بفرديته، وببطولته الفردية، وفى ضعف قدرته علـــى الانصـــياع لأوامـــر المجموعة، فينتهى به المطاف إلى الموت:

مقبل: أنا مسئول عما أفعل والمعركة تواجهنا وأنا من تنظيم آخر

ماجد: أنا مسئول عما أفعل أيضاً

(صوت عربات القافلة يقترب أيضاً)

رشيد: لم نتناقش فى هذا التدبير الطائش من قبل

عد يا ماجد عد يا مقبل

غسان: عودا يا ولدى سريعاً

تلك مغامرة بالعمر

مصلحة الثورة فى أن تحيا

فى أن نكسب ما نكسب بأقل خسائر[1]

وهنا يسخر الكاتب من الاندفاع والتهور الذى أدى إلى استشهاد (مقبل) و(ماجد) والذى لا يدعم الثورة حسب وجهة نظره، بل تخسر الثورة هنا أبناءهـــا بطريقة هوجائية، حيث إن الثورة تحتاج إلى كل فرد، فليست سخرية الكاتب هنا من الموت نفسه، وإنما من الطريقة التى أدت إلى قتل الفدائيين حيث أتى ذلك على لسان إيمى:

إيمى: (متفجرة) أفيقوا بعد ولا تمشوا فى النوم إلى حرف الهوة

الثورة لا تحتاج إلى ذكراكم إذ أنتم شهداء

بل لسواعدكم أحياء

للثورات قوانين تحكمها فى كل مكان

[1] المسرحية: ص١٤٧.

ومع ذلك إلا أن المقاومة تستمر بالصمود، والأمل، وبأرواح الشهداء التى تضىء الطريق نحو التحرير:

رشيد: حياة الشعب سيصنعها موت الشهداء
دمنا يسطع فى ليل المحنة بالنور
يضىء طريق الشعب الكادح كى يصنع فجر التحرير
فلنضرب أيضاً فلنضرب[١]

وفى المقابل نلاحظ استمرار الاضطرابات، والتمرد فى المؤسسة الصهيونية، فها هو سعد هارون الضابط الإسرائيلى من أصل فلسطينى يتمرد على المؤسسة الصهيونية من خلال حواره مع روبرتو:

سعد: (لروبرتو) فمنذ متى هنا وطنك ؟
روبرتو: وعدت بذاك فى التوراة يا جاهل
سعد: ...وكيف وأنت لم تدفن هنا عظماً ولم تذرف هنا دمعة
...وكيف وكل ما تملك من ذكرى ومن ماضى
يعيش هناك خلف البحر فى أرضك
...لقد جئتم لكى نصبح فى أرض فلسطين رعاياكم ونشقى فى نواحيها لكى يتشرد الشعب الفلسطينى فى العالم[٢].

وقوله فى موضع آخر:

ليست التوراة ترخيصاً بإهدار الدماء
إنما الدين نداء للإخاء[٣]

---

[١] المصدر السابق: ص ١٥٠.
[٢] المسرحية: ص ١٦٦ : ١٦٧.
[٣] المصدر نفسه: ص ١٢٧.

كما يبرز الكاتب التمييز العنصرى فى المؤسسة الصهيونية، حيث تحرم بعض المواطنين من ممارسة حقوقهم السياسية، باعتبارهم مواطنين درجة ثانية[1].

ومن خلال الانتقال والتطور المنطقى للأحداث، نجد أنه بعد استشهاد (مقبل) و(ماجد) ننتقل إلى منظر أم عربية فى القرية، ترجع الاستشهاد العشوائى إلى تواكل الأهالى، حيث تستنهض الهمم، مطلقة الشرارة الأولى فى المقاومة الشعبية.

الأم العربية: هذا الدم الغالى يسيل بلا حساب. من هو المسئول عنه ؟
إنا وقفنا معجبين به يسيل ولم نصنه
...وهم هنالك يقتلون
هم يقتلون لكى نعيش
...لم لا نخالطهم ونحفظهم وهم يدنا التى نهوى بها فوق العدو ؟!
لم لا نناضل مثلهم ؟!
يا قريتى صونى بنيك
...وقفى بتاريخ البطولة دونهم
وبكل أحلام العدالة، حولهم
ليكن هواؤك حصنهم
يا قريتى صونى بنيك[2]

وبالتالى ينقلنا الكاتب إلى النضال العام، والذى يشترك فيه النساء والرجال، وكل من يستطيع أن يسهم فى صد العدوان، من خلال مشهد القرية وهى تستعد

[1] حول تناقضات المجتمع الإسرائيلى ونظام الحكم تجاه قضية الحرية السياسية، انظر: د. على الدين هلال: تكوين إسرائيل، دراسة فى المجتمع الصهيونى، دار الهلال (د.ت)، ص٧٦، وانظر المسرحية: ص١٣١.
[2] المسرحية: ص ١٦٠ : ١٦١.

لهجوم الغزاة الصهاينة، وأهل القرية يأخذ كل منهم دوره ومكانه، متحمسين بروح الثورة والجهاد.

حازم: وإذا لم يكن بد من الموت فموتوا
رافعي الهامات كالأسلاف وسط الطعن
والأبواق والعزف المدوى والصهيل
وانتصارات تثير الكبرياء
لا تموتوا خنعاً وسط العويل
فتاة ٢: انصبوا فى هذه القرية أعلام الإباء
شاب٣: ارفعوا راياتكم فوق السماء !![1]

وفى المقابل نلاحظ الوحشية الصهيونية فى التعامل مع الفلسطينيين حتى الآمنين منهم سواء أكانوا رجالاً، أم نساء، كباراً أم صغاراً:

يعقوب: أيها الجند احشدوا الناس جميعاً
احشدوهم كلهم من دون تمييز صغاراً وكباراً ونساء ورجالاً..
وضعوهم كلهم فى غرف التعذيب كى يعترفوا
ويعودوا فيروا قريتهم صارت خراباً[2]

ومع ذلك فالتوتر فى المؤسسة العسكرية الصهيونية مازال مستمراً، حيث نلاحظه من خلال حوار سلامسكى وسعد هارون مع يعقوب:

سلامسكى: مؤسسة الرجال العسكريين هى المحنة لو نفهم وتزعم بعدها أننا تقدمنا

---

[1] المصدر السابق: ص ١٧٢.
[2] المصدر نفسه: ص ١٧٦.

يعقوب: أجل نحن تقدمنا وأصبحنا منارة هذه البقعة

سعد: أجل نحن تقدمنا على أشلاء قتلانا ..

تقدمنا وصرنا فى ثياب العصر شيئاً يشبه الرقعة

يعقوب: لا تصرخ فقد تطمعهم فينا

سعد: أجل نحن تقدمنا وأتقنا فنون الختل والتزييف والقتل

وتقدمنا وأصبحنا ملوك الغدر

تقدمنا وأصبحنا وباء العصر[1]

كما نلاحظ انضمام كل من (الكاتب) الغربى و(مارجو) زوجة (مارسيل) إلى مجموعة المتمردين على المؤسسة العسكرية، وهم مارسيل، وسلامسكى، وإيمى، وسعد هارون، وهو النتيجة الطبيعية لاستمرار وتصاعد النضال والثورة على المحتل.

مارجو: (ليعقوب) لن أسمح لابنى أن يصبح فى يوم ما رجلاً مثلك سنسـافر منذ اليوم إلى باريس ولو متنا جوعاً سنعيش هناك

إيمى: وأنا لن أحيا فى بلد يتعذب فيه الإنسان

الكاتب: أنا لم أخدع قرائى أبداً من قبل ! وأنتم مسئولون أمام العالم عمـا كنت كتبت سأصلح أخطائى فوراً

سعد: لقد خدعتنا الصهيونية خدعتنا.. ورثت بطش الآرية ثم اصطنعتنا..

سلامسكى: وماذا أصبحنا من بعده ؟؟ عصابات إرهابية وبدلاً من أحلام العدل امتلأ الصدر بأحلام عدوانية، وشردنا عرب المنطقة إلى الصـحراء فعاشوا فيها دون وطن[2].

---

[1] المسرحية: ص ١٧٩.

[2] المصدر نفسه: ص ١٨٢ : ١٨٣.

وكما ذكرنا من قبل فإن هذه التناقضات فى معسكر العـــدو واتســـاعها، يشكل النتيجة المنطقية لانطلاق حركة الكفاح المسلح، ونموها نمواً يترك أثره الفعال فى صفوف العدو.

وتنتهى المسرحية بدعوة للحرية، والتحرر، والنضال، والصـــمود فى وجـــه العدوان والمغتصبين، وانطلاق المقاومة الشعبية بكل ما تملك من وســـائل، وأدوات للمقاومة، بعيداً عن النحيب والبكاء دون الفعل:

حازم: إنى أرى العصر الجديد يلوح من خلف الدماء..
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشعاع
إنى أرى راياتنا يخفقن فى الأفق البعيد..
وهناك عكا والقلاع
وهناك يبتسم الشراع
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع
هانحن يا وطنى .. نعود إليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد
عكا ! لقد عاد الطريد مقيداً.. وغداً يعود بلا قيود ![1]

وبعد فمن خلال تحليلنا للمسرحية، نستطيع القول إن الكاتب قـــد أراد أن يوصلنا إلى نتيجة مؤداها أن هزيمة ١٩٦٧ سببها هو التخلف الحضارى، متمـــثلاً فى التمسك بقيم بالية لا تلائم الحاضر، وفى التواكل، والشكوى، والتباكى على الماضى، والتفاخر بانتصارات ماضية، دون أخذ العبر منها، وأيضاً فى الارتجاليـــة، وانعـــدام التخطيط، والخضوع لنظام الجماعة، والإصرار على التمسك بالبطولـــة الفرديـــة،

[1] المسرحية: ص ١٩١.

وبالتالى الخروج عن روح الجماعة، وكذلك عدم وضع الخطط الحربية الناجحة، والاستعداد للمعركة.

كما يؤكد (الشرقاوى) على أن القيم الحضارية البالية ليست السبب فى هزيمتنا فحسب، بل مسئولة عن بعض الشوائب التى تشوب العمل الفدائى، وأن شيئاً ما فى هذه القيم يخنق منابع الحياة والحب، ويجعل للخوف والتزمت الكلمة الأولى، ويدفع الشباب إلى الاستشهاد غير المبرر الذى يشبه الانتحار[1].

والتساؤل الذى يطرح نفسه هنا هو: هل القيم التى يصفها الكاتب بالتخلف يترتب عليها إعاقة العمل الفدائى، أم إثمار العمل الفدائى متمثلاً فى قيام الثورة الشعبية والمقاومة الشعبية؟ وهل الاتجاه الفردى الارتجالى فى العمل الفدائى يشكل ميزة أم نقصاً، وإن كان يشكل نقصاً فلم يترتب عليه انتشار المقاومة فى الأرض المحتلة ؟

حيث إن هذا يحدث نوعاً من البلبلة والتناقضات فى هذا العمل.

إلا أننا نعتقد أنه ربما تنطوى الرغبة الشديدة فى الاستشهاد إلى ضرب المثل، وإشعال الثورة، كما يؤكد النص بين الحين والحين.. (فمقبل) لا يمثل نفسه هنا، بل هو نمط من الفدائيين الفلسطينيين وكذلك (رشيد) و(ماجد)، حيث يمثلون جميعاً جيلاً من الفدائيين الفلسطينيين هو جيل الشباب. كما أن هذا الاستشهاد على الرغم من ارتجاليته، وعدم التخطيط له، إنما كان أشبه بالشرارة التى أشعلت نيران المقاومة الشعبية – ولكن من ناحية أخرى، فإن استشهاد الشباب الثلاثة، وتمثيلهم لجيل بأكمله وهو الجيل الفعال فى الثورة الفلسطينية، والذى يحمل إمكانيات الاستمرار والامتداد، يجعل هذه النتيجة تفتقد التبرير الفنى.

---

[1] د. لطيفه الزيات: وطنى عكا – خطان لا يلتقيان فى تتابع العرض المسرحى، مجلة المسرح، ع٦٩، يناير ١٩٧٠ ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ص٩.

كما أن التناقضات فى إطار المعسكر الإسرائيلى ، هو قصور مثالى مفصـــول عن الواقع، نتيجة لطبيعة التكوين فى المجتمع الإسرائيلى. حيث نلاحظ مـــن خـــلال المسرحية أن رؤية اليهود فى فلسطين تنقسم إلى اتجاهين: الأول يرى أن التخلى عما اكتسبوه يعد هزيمة لا تغتفر. ويرفضون التخلى عن حلمهم فى دولة إسرائيل الممتدة من النيل إلى الفرات، كما أن سلامهم قائم على الحرب، حيث لا سلام إلا من خلال تأمين حدود دولة إسرائيل (هنا لا وقت للسلم – السلم هنا حرب أيضاً)[1].

وهذا الاتجاه يؤمن بفكرة (نحن نحارب فنحن إذن نكون)، حيث يعبر عـــن تكوين الشخصية الصهيونية، وأطماعها، وعدوانيتها، ورغبتـــها فى خلـــق مجتمـــع عسكرى[2].

أما الاتجاه الثانى فيذهب إلى ضرورة التعايش السلمى، ونبذ فكرة الحـــرب، أو الرجوع إلى الموطن الأصلى قبل الهجرة، وهذا الاتجاه محدود، حيث يعبر عن فئـــة قليلة من المهاجرين، تنادى بالسلام داخل المجتمع الإسرائيلى الجديد، نظراً لما عانتـــه من إرهاق وتوتر، بسبب الحروب المتتالية، إلا أن هذا الاتجاه بمحدوديته مازال غـــير قادر على توجيه القرار السياسى فى إسرائيل[3].

إلا أن الشرقاوى أراد من عمله هذا التأكيد على إرســـاء قـــيم الحـــب، والتسامح، والإخاء، والتعايش بين الإنسان وأخيه الإنسان، وأيضاً قيم الحرية الـــتى تأتى عن طريق النضال المسلح، والنضال السلمى أيضاً. حيث اهتم الشرقاوى بحرية الوطن، والمواطن، وقضايا الإنسان عامة.

---

[1] المسرحية: ص ١٣٧.

[2] انظر د. رشاد عبد الله الشامى: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦، ص٢٥٤.

[3] انظر المرجع نفسه: ص٢١٢.

وقد دافع الأبطال فى مسرحيته عن حرية الـوطن وحريتـهم كمـواطنين، وظلت كلماتهم مدوية تردد اهتمامهم بهذه القضية. وقد عكست رؤيته فى الـدفاع عن قضايا الإنسان، وشعوره الصادق بالأمل والتفاؤل، وبقدرة الإنسان على تحقيـق آماله فى مستقبل أكثر إشراقاً، حيث يقول:

"إن الذى يصوغ لنا الفكر والقيم فى النهاية هو واقع حياتنا، وممارساتنا لهذا الواقع، ومحاولة المجابهة، وإعادة صياغته من جديد"[1].

لقد كان (الشرقاوى) صاحب قضية، أراد أن يدافع عنها دفاعاً واضحاً شديد الحرارة والعمق، حيث "تدور أعماله كلها – سـواء منـها القصصـى النثـرى أو المسرحيات الشعرية – حول محور واضح من قيم إنسانية، يؤمن الشاعر بـأن الحيـاة بدونها تفقد كل معنى، وبأن شقاء الإنسان فى كل العصور ينبع من تدمير هذه القـيم النبيلة بأيدى الطغاة والظالمين. إنه يرفع فى أعماله جميعها شعار العدالـة، والمسـاواة، والأمن، وكرامة الإنسان، وكل ما يمكن أن يتجمع فى هذا المعنى الإنسانى الكبير: حرية الإنسان فى ممارسة إرادته، وعيش حاضره، وصنع مستقبله بلا قهر ولا خوف"[2].

كما أن عملية الخلق الفنى عنده هى عملية نضال، من أجل التعـبير عـن حقيقة المواقف. فالعرض من وراء معظم مسرحياته يتمثل فى الكفاح من أجل تحقيق حرية الإنسان، وتحسين وضعه الاجتماعى.

كذلك يتحدد فن المسرح على أساس ما يعكسه هذا الفن من أفكار سياسية أو أخلاقية، أو جمالية، فالأدب والفن هما انعكاس طبيعى لأحداث المجتمع، وما يحفل به من اضطرابات وتناقضات، فمن خلاله تتواجه الأيديولوجيات المتعارضة، بحيث لا

---

[1] د. نبيل فرج: حوار مع عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، ع٦٧، نوفمبر ١٩٦٩، الهيئة العامة للتاليف والنشر، ص٥١.

[2] د. عبد القادر القط: فن المسرحية، مرجع سبق ذكره ، ص٢٠١.

تبقى إلا تلك الأفكار المرتبطة بحركة المجتمع، كما أن الفن يفقد أفضل عناصره حين ينفصل عن صراعات المجتمع؛ لأن الأفكار تفقد جدواها ووظيفتها حين لا تتجسد فى وقائع اجتماعية محددة[1].

فالمادة الفنية ليست جامدة، بل هى حية نابضة، تحدد مجرى الطاقة الإبداعية، وهى لا تنفصل إطلاقا عن قيمة العمل الفنى ذاته؛ لأن نوع المادة المستخدمة فى تحقيق العمل يزيد من قيمته الفنية. فإن لم يستطع الكاتب المسرحى أن يختار حادثة مهمة من الحياة اليومية، أو من التاريخ، لكى يضعها فى شكل مسرحى مثير، فقد العمل المسرحى أهميته، والتأثير المرجو منه[2].

كما أن مادة العمل الفنى تستطيع فى حد ذاتها أن تثير صوراً وحالات نفسية خاصة لدى الفنان، ومع ذلك لا ينبغى المبالغة فى أهمية المادة الفنية؛ لأن المادة وحدها غير قادرة على أن تجعل العمل الفنى مفعماً بالحيوية والحياة، وإنما تزداد أهميتها حين تدخل فى شكل مناسب لها، حيث إن التجربة الفنية تبلغ قيمتها حين لا يمكن الفصل بين مادة العمل الفنى وشكله[3].

لذلك جعل الشرقاوى معظم أبطاله فى مواجهة تحديات مستمرة، وهم يحاولون باستمرار التغلب على تلك التحديات، وإن أدى هذا الصراع والكفاح فى نهاية الأمر إلى تدمير الأبطال ونهايتهم، كما لاحظنا من خلال المسرحية، إلا أن المبادئ عندهم ظلت حية، من أجل أن تعيش فى وجدان الأجيال التى تعقبهم، فهى تمثل دعوة لحمل نفس المبادئ كى يحاربوا من أجلها، ليعود الصراع من جديد فى

---

(1) كارل ماركس. الادب والفن فى الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى ١٩٧٧، ص٩٧-٩٩.

(2) جيروم ستولنتز . النقد الفنى، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص٣٢١-٣٢٤.

(3) روجرم. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون، ترجمة وتقديم: دريني خشبه، دار نهضه مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨، ص١٢٦ : ١٢٧.

مواجهة تلك القوى الباغية التى تحاول أن تقتل فى الإنسان مبادئه، وقيمه، وتسلبه حريته وكرامته.

فالبطل عند الشرقاوى هنا سواء كان فرداً أو جماعة، إنما يحاول أن يوقظ مجتمعه، بأن يكشف زيفه، على أن يخرج بمبدأ مهم من وراء هذه المحاولة، يتمثل فى الفضيلة، والشرف، والسعى دائماً نحو عالم أفضل. فصراع أبطال الشرقاوى دائماً بين القهر والتسلط، وبين الحاكم والمحكوم[1]، حيث تستهدف مسرحية (وطنى عكا) بعض الغايات، تبدو جميعها متصلة بعضها ببعض، وعلى رأس هذه الغايات، رفض الهزيمة، وإيقاظ العمل الفدائى المسلح ضد المحتل، وتأكيد شرف التضحية من أجل عدالة القضية، كما تستهدف تصوير المجتمع الإسرائيلى، وتحليل تناقضاته الحادة، كما تحاول المسرحية تحليل مواقف الجانبين العربى والإسرائيلى.

وقد استخدم الشرقاوى فى هذه المسرحية وسائل فنية مختلفة، منها الصياغة المباشرة، كما استخدم الرمز، والتهكم، والسخرية، وقد استخدم لغة شعرية قريبة من النثر فى بعض المواقف[2] مثل نقل خبر رسمى، أو إذاعة منشور، أو السخرية فى بعض الأحيان من موقف معين.

لذلك يمكن القول إن مسرحية (وطنى عكا) تبدو فى إطارها الخارجى قريبة من إطار المسرح التسجيلى، حيث كان انحيازه للجانب العربى – فى الصراع العربى الإسرائيلى – قوياً وواضحاً منذ البداية، وأدان الاحتلال الصهيونى مصوراً المقاومة الفلسطينية فى نموها وتصاعدها على حساب التصوير الفنى للمعسكر الآخر، فضلاً

(1) مصطفى عبد الغنى: الشرقاوى متمرداً، الدلالة الذاتية والاجتماعية، مؤسسة التعاون للطبع والنشر، ١٩٨٧، ص٨.

(2) كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص١٥٤.

على هذا التحيز الموضوعى، استخدم الشرقاوى بعض تكنيكات المسرح التسجيلى، حيث استعان فى عرضه للقضية بما يشبه الريبورتاج الصحفى التقابلى، أو التقطيع المتوازى للأحداث بين المعسكرين، وأشار فيما أشار إليه بين الأقواس نثراً، بإمكان الاستعانة ببعض الوسائل التوضيحية كالسينما، أو الفانوس السحرى، لتصوير تلهى الناس بالشراء النهم من الأسواق التجارية فى مدينة (غزة) قبيل الحرب. وفى الوقت ذاته تصوير الوفود الرسمية التى تزور المدينة، وانهماكها فى التجارة والمشتريات، متناسية مهمتها التى أوفدت لأجلها، وتصوير انشغال الأجيال الجديدة بوسائل الترفيه، كالكرة، وأخبار الفن[1]، وكل هذه اللقطات المتقطعة المتراصة تهدف إلى تسجيل حالة المجتمع قبيل الحرب.

وقد عمد الشرقاوى بعد ذلك إلى إقامة البناء الدرامى فى المسرحية عبر خطين متوازيين لا يلتقيان[2] رغم تأثير كل منهما فى الآخر – ورغم صلاحية كل خط منهما لمناقشة القضية، لكنه لم يحقق المواجهة الفنية التى يمكن أن تنبثق منها الحقيقة، التى تحتم على المتلقى من طريقة عرضها أن يتحيز حسبما يقتضى المسرح التسجيلى "وظلت المسرحية تتأرجح بين التجسيد والتجريد، بالإضافة إلى الطابع التلخيصى الذى تؤثره المسرحية منذ البداية"[3]، وغلب على رؤيته التجسيدية طابع السردية، والمبالغات الساذجة، ثم أخذت المسرحية فى تقديمها للقطات المتوازية فى الوقوف أمام جزئيات غاب عنها العمق، واستحال الخطان فى المسرحية إلى أمشاج من التجريدات المنفصلة، وفشل هذا التوازى فى تحقيق ما يهدف إليه من حقيقة عبر الجزئيات[4].

---

(1) انظر المسرحية: ص ٣٢ ، ٤٤ ، ٤٦.

(2) انظر د. لطيفة الزيات: وطنى عكا، خطان لا يلتقيان، سبق ذكره، ص٦.

(3) انظر د. محمد عبد العزيز موافى: المسرحية الشعرية بعد شوقى، ص٢٣٠.

(4) للمزيد انظر: صبرى حافظ: حول مسرحية وطنى عكا، مجلة الآداب، يونيو ١٩٧٠.

ومما يؤكد هذا، ما نراه من خلط بين المسرح التقليدى، والمسرح التسجيلى فى بعض المشاهد، حيث حاول الشرقاوى أن يقدم العوامل المكونة للبناء فى وحدات تقليدية، من حيث بناء الشخصية، وتطور الصراع، لكن ذلك امتزج ببعض الملامح التسجيلية التى أفقدت البناء التقليدى خصوصيته، وفى الوقت ذاته عجزت الملامح الأصيلة للبناء التسجيلى عن الوضوح، وبخاصة فى الشخصية التى يجب أن تكتسب نمطاً تعبيرياً لا تكتسبه فى الحياة العادية[1]، وربما لو أخلص الشرقاوى لشكل واحد فى البناء، لكان ذلك أجدى فنياً.

إذن يمكن القول إن الملامح التسجيلية التى استخدمها الشرقاوى فى المسرحية، هى بمثابة حيلة فنية تساعده، أكثر منها التزام فنى بنمط بنائى معين.

وعلى الرغم من ذلك، فمسرح الشرقاوى بشكل أو بآخر هو مسرح جماهيرى لا يغفل التأثير على المتلقى، ولا يهمل موقعه، كما نقرأ فيه معنى المقاومة على المستوى الاجتماعى، والوطنى، والقومى، يخوضها أبطاله وهم ينبضون بالحرارة والأسى، من أجل الحرية والعدالة. فالخط الثورى فى مسرحه واحد، وهو الدفاع عن القيم، حيث يأخذ هذا الدفاع صوراً مختلفة، ومواقف مختلفة، وقطاعات مختلفة، إنه الدفاع عن حق الإنسان فى الحياة العادلة، بتأكيد قدرة الإنسان على أن يصنع لنفسه الواقع الأفضل، وأن يوضح مأساته من خلال صراعه، مع إيمان عميق بقدرة الطاقة الإنسانية على أن تصنع المعجزة، وأن تمتلك المصير مهما كانت الظروف[2].

وفى النهاية يمكن القول إنه رغم انحياز الشرقاوى للسلام، بوصفه قيمة إنسانية أخلاقية، أو فكرية، فإنه أيضاً لا يرفض فكرة الحرب بشكل قاطع، ولاسيما حينما يتحول السلام من منطلق العدل إلى الاستسلام والخضوع، فهنا تصبح الحرب ضرورة حتمية، يجب أن يخوضها المجتمع لنصرة قضاياه العادلة.

---

(1) د. لطيفة الزيات: وطنى عكا، خطان لا يلتقيان، مرجع سبق ذكره، ص٦.

(2) منسى يوسف: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسرح، ع١٩، يوليو ١٩٦٥، ص٤٩.

المبحث الثاني

مسرحية (رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والسلام) لمحمود دياب

يعد محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) من الكتاب الذين أثروا الحياة المسرحية المصرية من خلال أعماله، حيث تشف هذه الأعمال عن موهبة فنية ناضجة، وحس اجتماعي بالغ العمق، كما واكبت هذه الأعمال التغيرات الهائلة التي شهدها مرحلة الستينيات والسبعينيات، سواء في جوانبها الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو الثقافية.

لذا عند حديثه عن المؤثرات التي أثرت في تكوين شخصيته يقول دياب:

"أعظم مؤثر في تكوين الكاتب هو الحياة نفسها، أستطيع أن أفهم إحساساً إنسانياً ما بالقراءة عنه في كتاب، ولكني لن أستطيع أن أعبر عن هذا الإحساس نفسه تعبيراً صحيحاً وصادقاً إلا إذا عشته. فمن تجاربي في الحياة، ومعاناتي لها، ومن محصلة الأحزان التي عشتها، ومن بوارق الأمل، وضربات الإحباط التي أتلقاها، أستمد كل كلمة أكتبها، وأخضع للإيقاع النفسي والحسي الذي تفرضه عليَّ هذه المؤثرات وأنا أكتبها"[1].

ويقول في موضع آخر: "كما صار على جيشنا بعد النكسة أن يجدد أسلحته، صار على كتابنا -- أيضاً — أن يعيدوا النظر في أسلحتهم، وأن يبحثوا عن مناهج جديدة في التفكير والتعبير. وهذا أمر يحتاج إلى وقت قبل أن يتضح وينضج

(١) نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع٣، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١، ص٥١.

ويشمر فنياً، ولا يقوم على شعارات سياسية فورية، تستهدف رضاء الجماهير بما تلقيه على الجروح من مسكنات، بل فناً يواجه الجماهير بنفسها بصدق، حتى تصبح أكثر وعياً بذاتها"[1].

وقد قدم محمود دياب مجموعة من المسرحيات منها: (المعجزة) — ١٩٦٢، و(البيت القديم) ١٩٦٤ و(الزوبعة) ١٩٦٤، و(الغريب) ١٩٦٦، و(ليالي الحصاد) ١٩٦٧، و(الرجال لهم رؤوس) ١٩٧٠، و(الغرباء لا يشربون القهوة) ١٩٧١، و(باب الفتوح)١٩٧١، و(رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام)١٩٧٣، و(رجل طيب في ثلاث حكايات)١٩٧٤، و(أهل الكهف ٧٤) ١٩٧٤ و(قصر الشهبندر) و(أرض لا تنبت الزهور) ١٩٧٩ ...الخ[2].

وسوف نتناول هنا مسرحية (رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام)، على اعتبار أنها من أفضل الأعمال التي كتبت عن أكتوبر.

تبدأ المسرحية بمشهد افتتاحي يعرفنا به الكاتب عن أصل القرية، فقرية (تميرة) هو اسم قديم لمصر، مثل أية قرية مصرية:

أبو شرف: تميرة زى كل البلاد.. مركز كان أو كفر: فيها الطيب وفيها الشين.

حامد: بس الناس الشينة يتعدوا..

سطوحي: فيها الناس اللى بتهلك على لقمة عيشها

محروس: وفيها الناس المرتاحة

---

[1] نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع٦٢، مايو ١٩٦٩، ص٣٧.

[2] انظر في ذلك: فاروق عبد القادر: غروب شمس الحلم (من أوراق نهاية القرن) الدار الثقافية للنشر، ط١، القاهرة ٢٠٠٢، ص١٠٣، وكذلك: د. سامى سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر (قراءات نقدية)، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٣٧.

فلاح۲: لكن المرتاحين حدانا يتعدوا

برعي: (وهو في مكانه) وكمان فيها العيان طول عمره.

أبو عارف: فيها ولاد فلحم وفاتوها، ولا عدناش بنشوفهم أبداً بس احنا بنتشرف بيهم. برضه ولادنا

المجموعة: وتميرة ولادة.. مهما فاتوها أو خدوا منها، تولد وتطلع جدعان. وتميرة دى تبقى بلدنا[1].

فهنا يعرض الكاتب في بداية المسرحية لبعض المعلومات عن قرية تميرة، وهي خلفية لجأ إليها الكاتب ليمهد للحدث، فهو يقدم مجموعة من المعلومات عن القرية، بما فيها من فقر، وعزلة، ومحبة، ففيها أناس يهلكون للحصول على لقمة عيشهم، وآخرون يعيشون عيشة رغدة وهم قليلون. وهناك من ترك القرية، ولم يعد لها ثانية، إلا أنها مليئة بالرجال الذين يدافعون عنها وعن الوطن بأكمله.

وتختتم المجموعة تعريفها لهذه القرية بما يوحي للمشاهد أن ما يوشك أن يراه في تلك القرية النائية الصغيرة ليس بعيداً مما يجري في الوطن الأم، "فهذه القرية ما هي إلا رمزاً صغيراً للوطن الكبير"[2].

ويبدأ الصراع منذ البداية في هذه المسرحية متمثلاً في اغتصاب الحاج (دسوقي)- وهو رجل متسلط - لأرض أبناء أخيه (فكري) و(حامد أبو اسماعيل)، حيث زور وثيقة، ادعى فيها أن أخاه باع له فداناً من الاثنين اللذين يملكهما قبل

---

(1) محمود دياب: رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥، ص٦.

(2) انظر د. عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة إبداع، ع٢، السنة الثانية، فبراير ١٩٨٤، ص١٢.

موته، ويريد أن يضع يده عليه بالرغم من ثرائه، ويرفض (فكري)، وأخوه (حامد) أن يغتصب عمهم أرضهم.

فجبهة دسوقي مع أعوانه والمستفيدين منه هي الأقوى، بينما جبهة فكري، وحامد، ومعهم بعض أهل القرية من الفقراء هي الأضعف. ورغم ثراء دسوقي، فإنه لا يتردد في الاستيلاء على فدان أبناء أخيه، وهو ما دفع فكري أن يتساءل عن الدافع الذي يجعل عمه طامعاً في فدانهم:

فكري: (في مرارة) غريبة.. إيه اللي يخلي عمي، أخو أبويا يعمل كده، دي أحسن أطيان البلد ملكه، مش لاقية اللي يزرعها.. والفلوس عنده بالكوم.. يعنى مش محتاج، إيه اللي يطمعه في أرضنا..!! [1]

فتلك هي بؤرة الصراع في المسرحية، حيث يعتمد عليه الكاتب كقيمة درامية ليزيد الضغط على المتلقي، ودفعه للتفكير فيما يحدث حوله، والعمل على تغييره، حيث يربط الكاتب بين الامبريالية العالمية، وبين الحاج دسوقي، فما حدث في (فلسطين) على مستوى القضية الكبرى، حدث في (تميرة) على مستوى الصراع الداخلي، ويكاد يكون التزوير في القضيتين واحداً.

كما نلاحظ من خلال المسرحية علاقة الفرد الظالم بالمجموع المظلوم، حيث نجد دسوقي الرجل الجشع المتسلط، الذي يزور وثيقة، يدعى فيها أن أخاه باع له أحد الفدانين اللذين يملكهما قبل موته، وهو هنا يمارس الظلم على جميع أهل القرية، بما فيهم أبناء أخيه، رغم امتلاكه لكثير من الأطيان، والأفدنة، والعقارات، حيث يصفه (أبو عارف) بالرجل الامبريالي:

---

[1] المسرحية: ص١٦.

أبو عارف: قطع دار راجل ما بيستحيش، كرشه أوسع من الأطلنطي.. مسك الجمعية الزراعية مص دمها. كل شهر والتاني هابش له قيراط من واحد. مش مخلي حتى ولاد أخوه اليتامى اتدور عليهم.

عايشة: مش عارف، هو ليه كده؟

أبو عارف: (مستطرداً) لا بيخاف من ربنا ولا بيشبع، راجل امبريالي مية في المية[1]

فالألفاظ التي ينطق بها (أبو عارف) لها الكثير من الدلالات، مثل قوله: (كرشه أوسع من الاطلنطى)، و((راجل امبريالى))، حيث يربط بين ما يقوم به دسوقي في الداخل من ظلم واستبداد، وبين ما يقوم به الاستعمار الخارجي من ظلم، واحتلال، وغطرسة.

ويزداد الصراع حدة وتوتراً عندما يواجه فكري عمه، صاحب النفوذ، والسيطرة، والقوة:

فكري: عايزنا نعيش بالصدقة يا عمى؟

دسوقي: اعتبرها زى ما تعتبرها، بس أنى بانصحك بلاش تغلط. انت مهما كبرت صغير، وانى أدرى بمصلحتك العقد مثبوت في الحسبية، ولو اتبعت أمك حتخسر ياما، ومش حتوصل لحاجة.. أى حاجة.. وترجع تقول يا ريتني. وقد أعذر من أنذر

فكري: (صارخاً) طب أنى هارضى بحكم رجالة البلد

دسوقي: (يلتفت نحو فكري) أنهى بلد!!..

فكري: بلدنا.. تميرة[1]

---

[1] المصدر السابق: ص ١٧ : ١٨.

لقد أراد الكاتب من خلال هذا الحوار الذي دار بين دسوقي وفكري أن يصل بالصراع إلى ذروته، ليزداد حدة وتوتراً، ولبيان الحالة التي تعيشها القرية من تسلط دسوقي، وتحكمه من كل أهل القرية، من خلال قوله: (أهى بلد)، حيث إن كل من فيها تابع له مثل: (مصيلحي) الذي يعيش على فتات مائدته، و(برعى) المريض المديون له، و(سطوحي) الأجير الذي يرضى بالظلم من أجل لقمة العيش، حيث تعكس لنا علاقة سطوحي بالحاج دسوقي نموذجاً من نماذج السيطرة الاقتصادية داخل القرية.

سطوحي: والله عمك مغلب الدنيا يا فكري.. شوف عامل
ايه فيه.. حارق دمي ليل نهار في الشغل بلقمة
عيش.. وياريت عاجب.. إلا كمان ضرب وإهانة
والله هاين عليه أفوت البلد وأهج منها علشان خاطره

فكري: ماحدش جبرك ع الشغل عنده يا سطوحي

سطوحي: جبراني اللقمة يا فكري

فكري: اللقمة اللي بالذل ما تمريش[٢]

فالمسرحية مليئة بالعلاقات الاجتماعية، بكل ما فيها من تناقض (علاقات حب وعلاقات عداء)، كما أن المجموع كله عاجز، بما فيهم مثقفهم الوحيد (أبو عارف) أمام نفوذ وسطوة (دسوقي)؛ نظراً للعزلة التي يعيشونها، والفقر والخوف المسيطر عليهم، حيث إن كل ما يمكن القيام به هو التعاطف مع المظلوم دون أى فعل:

أبو عارف: إحنا يدنا واحدة.. واللي يسيئك يسيئنا كلنا

حامد: يا سلام.. ولما هيه الحكاية كده فايتني لوحدى

---

[١] المصدر السابق: ص٢٨.

[٢] المصدر نفسه: ص٣١.

ليه.. ما شفتش حد منكم سحب فاسه وجه وقف معايا..

أبو عارف: ونعملها معركة دموية.. هو دا قصدك..؟

حامد: قصدى تقفوا مع الحق ضد الباطل

فلاح ١: إحنا معاك بقلوبنا[١]

فهنا لم يتحرر المجموع من الخوف الناتج عن عدم الوعي. كما أن الموقف السلبي للمجموع له ما يبرره – من وجهة نظرهم – فحادثة حامد مع عمه لم تكن الأولى، فقد سبقتها حوادث كثيرة مماثلة. فقد حرق عمه من قبل نصف فدان قطن لـ(أبو شرف) – أحد الفلاحين المطحونين – فأخذت أبو شرف الحمية فحرق فدانين لـ(دسوقي) فكانت النتيجة أن زج به في السجن، وباع الفدان الوحيد الذي يملكه على القضايا والمحاكم:

أبو شرف: ...ومن يومها ...حلفت لو انحرقت أرضنا كلها لأني مستعوض ربنا فيها ..وازرعها تاني من سكات[٢]

فهنا خيوط كثيرة تتفرع من خلال الصراع الرئيسي، والمسرحية مليئة بالعلاقات المضادة والمتصارعة، والعلاقات المتوافقة المتحابة، والتي قد تمثل فترة استراحة – إن صح التعبير – في داخل الدراما، يلتقط فيها الشخوص أنفاسهم، ثم يواصلون الصراع من جديد[٣].

ومن العلاقات الموجودة في المسرحية أيضاً، علاقة الحب الرومانسي الذي يربط بين عائشة (ابنة أبو عارف) وبين (فكري أبو اسماعيل)، وقد تبدو هذه العلاقة

(١) المصدر السابق: ص٦١.

(٢) المصدر نفسه: ص٦٤.

(٣) د. محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب (القضية والبناء الفني)، دار الثقافة الجديدة، ط١، ١٩٩٨، ص٤١.

بعيدة عن الصراع الرئيسي داخل العمل في بداية المسرحية، إلا أنه عند قرب نهاية المسرحية يتضح دور هذه العلاقة في تحريك الصراع في أهم نقطة من نقاط تأزمه، كما أنه من ناحية أخرى يمثل لفكري استراحة نفسية من جراء الصراع القائم بينه وبين عمه.

وعلى الجانب الآخر يتفجر الصراع الخارجي الموازي للصراع الداخلي، وهو الصراع على الأرض الأم في جبهة القتال. من خلال معركة أكتوبر، حيث انعكس هذا الحدث على القرية، وتزايد الاهتمام بأخبارها، وأخبار أبناء القرية الذين يحاربون:

المجموعة:	أيوه.. المذيع قال إن جيوشنا اتحركت
حامد:	فكري أخويا في الدبابات
فلاح٣:	حسين ابن اختى في المدفعية
صوت:	دول خمسة من بلدنا في الحرب
أبو عارف:	أيوه حرب. ودا معناه بالعربي الفصيح إننا انتقلنا من حرب الاستتراف للحرب الشاملة[(١)].

وقد صاحب هذه المعركة الكثير من المعلومات والإشاعات المشوهة، والمشوشة، والتي أسهمت فيها انعزالية القرية وتخلفها من ناحية، والحاج دسوقي وأعوانه من ناحية أخرى، بقصد إثارة الروح الانهزامية في روح المجموع.

وقد أراد الكاتب من خلال توازى خطي الصراع (الصراع على الفدان في الداخل، والصراع على الأرض الأم في الجبهة) أن يربط بين تحرير الإنسان من الجهل، والخوف، ومحاربة الفساد في الداخل، وبين تحرير الأرض الأم في الخارج،

(١) المسرحية: ص٤-٤٣.

وهذا الربط يثري الدراما، ويوسع دائرة الصراع، وهو كقيمة درامية يزيد الضغط على المتلقي ليأخذ موقفاً إيجابياً مما يحدث.

كما تزيد حدة الصراع في الداخل، ويصل إلى الذروة من خلال المواجهة بين دسوقي (العدو الداخلي) وبين أهل القرية، الذين تحركت الرغبة لديهم، وكان (سطوحي) الأجير هو أول من بدأ التمرد. فيقرر أن يضحى بحياته، ويُقتل على يد دسوقي، ليخلص القرية من شروره.

سطوحي: ...أيوه أنى عايزه يقتلني ..مافيش حل غير كده

المجموعة: (في دهشة) انه يقتلك؟

سطوحي: أيوه يقتلني ..ويروح فيه في داهية ..ماهو انى
لازم أجيب له داهية ..وأخرب بيته[1]

فهنا في ظل غياب المثقفين، يُلقى العبء الأكبر على كاهل الفقراء والمقهورين، من أجل التحرير العام للإنسان، فهنا يحاول (سطوحي) أن يحرك المجموع ضد (دسوقي)، معلناً أن دسوقي هو صاحب الإشاعة التي تقول: إن العدو قد احتل السويس والإسماعيلية، فقد فتح سطوحي الطريق للمواجهة، وذلك من خلال تحرك (برعي) أيضاً، وهو ذلك المريض المديون لدسوقي:

دسوقي: أرضي.. وانى هستلمها الليلادى بنفسى (إلى مصيلحى)
ومعايا رجالتى كلهم وولادهم يا مصيلحى..
ع الصبح لازم تكون جاهزة للمقاول

برعي: بس دا افترا يا حاج..

دسوقي: اسكت انت يا راجل يا ميت..

---

[1] المصدر السابق: ص٨٩.

برعي: (منتفضاً) انى مش ميت.. أنى صاحي وباتكلم
أهه.. وباقولك بعلو صوتى دا الفترا ده يا حاج

دسوقي: انت كمان لك عين تتكلم يا برعي

برعي: ماليش عين ليه اتكلم – دا انا اتكلم ونص. انت كاسر عيني
بإيه.. ولا أكمنى مديون لك. طب اللى في ايدك اعمله[1]

فهنا وقوف أهل القرية في وجه دسوقي موازٍ لوقوف فكري ضد العدو في الجبهة الخارجية، تاركاً قريته، وأمه، وإخوته، وحبيبته عائشة. وهنا يريد الكاتب من ارتفاع ذروة الصراع، التأكيد على أن المعركة التي يخوضها فكرى ليست من أجل تحرير الأرض فقط، بل من أجل تحرير الإنسان من الخوف، والفقر، والجهل، وتحرير المجتمع من الفساد، وهي معركة بشكل عام من أجل الجميع:

أبو عارف: انتى عارفة هما بيحاربوا ليه.. هه.. بيحاربوا عشانك انتى وعشان سعدية وسطوحي، وبرعي العيان المديون ده، عشان ما نقدر كلنا نعيش بنى آدمين أمال هيه حرب تحرير ليه.. تحرير أرض وبس. أوعى حد يكون فاكرها كده (سكتة) روحى يا ام فكرى ما تنشغليش. واحمدى ربنا ان احنا عشنا وشفنا اليوم ده (صمت)[2].

ويزداد الصراع على الفدان في الداخل مع احتدام القتال في الجبهة الخارجية رغم تفاوت الجبهتين. فالمواجهة هنا غير متكافئة الأطراف، فالحاج دسوقى يمارس اضطهاده بمساعدة جماعة من المرتزقة، أما حامد فيقف وحده لا يملك سوى فأسه، وإن كان المجموع متعاطفاً معه، ولكن بدون فاعلية.

---

[1] المصدر السابق: ص ١٣٣ : ١٣٤.

[2] المصدر نفسه: ص ٥٣.

ولعل الكاتب قد أراد أن يوضح أن المعركة على الجبهة الخارجية – الموازية للمعركة على الجبهة الداخلية – غير متكافئة الأطراف، فإسرائيل المعادلة للحاج دسوقي، تساندها الامبريالية الأمريكية – كمساندة المرتزقة لدسوقي، والتعاطف السلبي دلالة على اتخاذ الطريق السلمى مع المغتصب، الذي لا يصلح معه سوى المقاومة. وعلى الجانب الآخر– في أرض المعركة – تحدث ثغرة (الدفرسوار) وما حدث فيها، والموقف الأمريكي، وما أشاعه دسوقي من أن الدول الكبرى قررت إنهاء الحرب:

دسوقي: عايز أقولك إن المقابلات بين الدول شغالة على ودنه.. بعد ساعة ولا اتنين هيقولوا بس لغاية كده.. شطب انت وهو.

أبو عارف: تقصد إن احنا هنوقف الحرب.. ونسيب الصهاينة في غرب القنال.. وما نمدش ايدنا عليهم (في حدة) دا كلام مرفوض من أساسه.

دسوقي: السياسة بحرها واسع يا بوعارف.. لو قعدت تعوم فيه سنة مش حتوصل.. انت يا دوبك لغاية كده وعقلك يقف[1]

وقد اختار الكاتب هذه النقطة (ثغرة الدفرسوار) لينطلق منها، وهي مباحثات الكيلو ١٨، ووقف إطلاق النار، ليسأل مستفهماً ومحذراً ماذا بعد الحرب؟ وماذا بعد وقف إطلاق النار؟

فالكاتب هنا لم ينفعل بالحرب انفعالاً أهوجاً وسريعاً، ولكنه نظر إلى المعركة نظرة ناتجة عن معرفته بطبيعة العدو، وإحساسه بما يخفيه الغد، فعندما حدثت ثغرة الدفرسوار على صعيد الصراع الخارجي، وجد فيها دسوقي مادة خصبة على صعيد الصراع الداخلي، لترويج الإشاعات بأن العدو استولى على الإسماعيلية والسويس، من

[1] المسرحية: ص ٨٤ : ٨٥.

أجل إحداث هزيمة معنوية، وإحباط داخلي، للقضاء على المعارضة ضد وضعه الداخلي على مستوى القرية والدولة، ووضعه الخارجي على المستوى الدولي والقومي.

لقد أدرك محمود دياب أن مضمون الدراما يتألف من صراعات الناس فيما بينهم، وصراعاتهم من خلال ارتباطهم بمختلف مؤسسات الدولة، أدوات القهر في مجتمع طبقي.. حيث إن مسرحية (رسول من قرية تميرة) تربط بشكل حاسم بين المعركة الداخلية والمعركة الخارجية، والتي لن يتحقق النصر فيها إلا إذا استطاع الشعب أن يحقق انتصاراً حاسماً في الداخل، فمصالح البرجوازية المصرية هي في الحقيقة ضد أي انتصار حقيقي في المعركة الخارجية. وهذا ما نلاحظه من خلال أفعال دسوقي وسلوكه[1].

كما يظهر دور المثقف (أحمد أبو عارف) في هذا الصراع – وإن كان ضعيفاً– فيقف مدافعاً عن الحق، وعندما يشعر دسوقي بالخطر، يلجأ إلى التعامل معهم بدهاء، بكلمات وشعارات مسمومة، ويتجه للحل السلمي عندما يطلب منهم انتظار عودة فكرى من الحرب للتفاهم معه:

دسوقي: (إلى أبي عارف) حصل فعلاً من كام يوم إن طلعت
منى كلمة.. لكن أنى ما يهونش عليه.. دول برضه
ولاد أخويا وانى فى مقام أبوهم.. واللي يمسهم من
بعيد ولا قريب يمسنى ذاتى
(مستطرداً) وأما عن مسألة الملكية في الفدان فأنى
منتظر فكرى أما يرجع.. واشوف هيحلها ازاى
وكلها كام يوم ويرجع.. مش هيطول..[2]

[1] عبد الرحمن أبو عوف: فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٢٨٢.

[2] المسرحية: ص ٨٠ : ٨١.

يؤكد الكاتب من خلال هذه العبارات المسمومة التي ينطق بها دسوقي، على أنه لا يعود حق دون مقاومة، وفعل إيجابي، وأن ما لجأ إليه دسوقي هو أسلوب استعماري بحت، يلجأ إليه الاستعمار عندما تزيد المقاومة في وجهه.

نلاحظ من ناحية أخرى علاقة الحب، والمودة، والاحترام، المتمثلة في علاقة أهل القرية بالفرد (أبو عارف) مثقف القرية الوحيد، التى تشكلت ثقافته من خلال صحيفته الوحيدة التي يطلع عليها، باعتبارها الوسيلة الإعلامية الوحيدة في القرية:

محروس: هوا من غيرك يا بوعارف.. كنا احنا عرفنا حاجة دانت اللي معرفنا كل حاجة.. الفانتوم.. والسام ستة.. والإسكان هوك.

فلاح١: والجولان.. وخط ماجينو.. والصواريخ الطيارة

برعي: وهيئة الأمم.. وخط بربيف..

محروس: (في هدوء) خط برليف يا عم برعي..

برعي: مش مهم اسمه بقى.. ما هو خلص وانتهى وما عادش

فلاح٢: حاجات ياما عرفناها.. والفضل كله لك يا بوعارف[١]

كما يلجأ الكاتب إلى إحداث التوتر، وازدياد حدة الصراع، من خلال إبراز عجز المثقف، حيث يلجأ إليه الكاتب كقيمة درامية ليزيد الضغط على المتلقي. فالتوتر يسود المسرحية على طول خطى الصراع الداخلي والخارجي. ففي الخارج لا أخبارعما يجري في الجبهة الخارجية، وجريدة (أبو عارف) مطبوعة من الأمس. والراديو الوحيد نفدت منه البطاريات، وأبو عارف عاجز عن تفسير ما يحدث، بل يبحث أيضاً عن إجابات مع أهل القرية عن سر وقوف أمريكا مع إسرائيل:

أبو عارف: اللى نفسي أفهمه بلد زى

[١] المصدر السابق: ص ٥٢.

أمريكا تقصد ايه من عمايلها دى.. عمالة تدى
الصهاينة أسلحة من غير حساب عشان تحاربنا..
إيشي فانتوم.. وايشى دبابات بتشوف وتسمع..
ومدافع تضرب لوحدها.. ونابالم وبلا أزرق..
وترجع تقولك عايزة السلام في المنطقة.. طب تيجى
ازاى دى.. بالذمة مش حاجة تمخول

محروس: ما انت قلتها يا عم أحمد.. دى سياسة

أبو عارف: والسياسة أسرار وملاعيب في الضلمة وأغراض
ملعونة.. ولا انى فاهم حاجة[1]

كما أراد الكاتب من خلال حيرة الفلاح البسيط فيما يتعلق بموقف أمريكا من إسرائيل أن يمارس الضغط على المتلقي، ولفت انتباهه إلى دور أمريكا في الحرب، يثير غضبه عليها، وتعاطفه مع أهل القرية، رمز الوطن الكبير. وبهذا يصبح المتلقي مشاركاً في الحدث، من خلال زيادة التساؤلات: لماذا وافقنا على وقف إطلاق النار؟ وهل الحرب انتهت؟ ومالها ومالنا أمريكا؟ وأين فكرى، وإبراهيم أبو شرف، وجابر أولاد القرية؟ هل حدث لهم شيء؟

وإزاء هذه الحيرة، تقرر القرية إيفاد رسولها (أحمد أبو عارف) إلى القاهرة، ليستفهم عن هذه الأسئلة، ليتخلصوا من العزلة المفروضة عليهم، وللتحقق من الإشاعات، ولينقل للمسئولين معاناة أهل القرية رغم انتمائهم وعطائهم:

فلاح١: بس ابقى استفهم عن كل حاجة يا بوعارف وما تنساش ولا كلمة
تتقالك.. وتيجي جاهز تفهمنا

برعي: وابقى هات لى معاك دوا يا أحمد. جايز دوا مصر ينفع..

---

(١) المصدر السابق: ص ٨٨ : ٨٩.

محروس: ووصى الأستاذ الصادق ينغز الحاج دسوقي بكلمتين في الجرنال، جايز يوجعوه، ويخلوه يتعدل

فلاح: 'وفوت ع الوزارة يا بوعارف.. وما تنساش. فهمهم اللى بيحصل في الجمعية الزراعية .. قول لهم دول حارقين دمنا

فلاح٢: وابقى اسأل الأستاذ الصادق برضه عن اخوانا عرب فلسطين. قوله حيروحوا فين بعد كده أهو سؤال

فلاح: وسؤال ما تنساهوش. هيه حاطة نقرها من نقرنا ليه أمريكا..؟[1]

نلاحظ من خلال الفقرة السابقة أن الكاتب قد أثار قضية أخرى، وهى اهتمام الفلاح بما يدور حوله على الساحة العالمية، ومدى انتمائه، وإحساسه بالمشاكل القومية أيضاً، من خلال قوله (إسأل عن إخوانا عرب فلسطين)، حيث إن محرك هذه الأحاسيس هو الإحساس بالظلم داخلياً، من خلال دسوقي، وخارجياً من خلال ما تقوم به الامبريالية العالمية تجاه الضعفاء، فيسأل: (هي حاطة نقرها من نقرنا ليه أمريكا؟).

وتصل الأحداث إلى ذروتها – فإلى جانب تراكم أزمات الفلاح، والاضطهاد الذي يلاقيه، والعزلة التي تعيشها القرية، وعدم معرفتها بما يدور حولها، حتى أبناء القرية الذين يشاركون في الحروب لا يعلمون عنهم شيئاً، وإلى جانب الأزمة بين دسوقي وأبناء أخيه – يزداد التوتر، وتتراكم أزمات القرية بضياع رسولها (أحمد أبو عارف) في القاهرة، فهو مثقفها الوحيد، ومحرك الوعي فيها. وهنا يستكمل الكاتب صورة الضياع الكامل للقرية مع ضياع مثقفها الوحيد، فعند توجهه إلى الصحيفة التي يعمل بها ابن قريته، يعرف أنه في رحلة إلى أوروبا، حيث تلتقطه صحفية هناك، وتقرر أن تجعل منه موضوعاً، حيث يصبح أبو عارف مادة للتندر.

سامية (الصحفية): ..الموضوع اللي عايز أعمله معاك ده له أهمية خاصة

---

[1] المسرحية: ص ٩٩ : ١٠٠.

وكبيرة عندى.. أنا من شهرين بادور على موضوع جديد
يفرقع.. ويعمل روشنة.. وانت أحسن موضوع أعمله.[1]

كما أنها لا تكتفي بذلك، بل تتصل بصديقة لها تعمل في الإذاعة، كي تقدمه في أحد برامجها:

سامية: ألو.. نورا.. ازيك يا نونو.. اسمعى أنا عندى مفاجأة ليكى.. انما تستاهل الحلاوة.. (سكتة قصيرة) انتى كنتى قلتيلى انك بتدورى على موضوع جديد للبرنامج.. وأنا لقيتلك لقية[2]

وهكذا تقاذفته الصحفية والمذيعة، وأفلس أبو عارف، وعاد إلى القرية، مضيفاً إليها خيبة الأمل التي أصابت الجميع بالذهول، ولم يجد أحداً يوجه إليه الأسئلة التي كانت تؤرقه، وكل ما رجع به من القاهرة هو صورته المنشورة في الصحيفة:

أبو عارف: وهو فيه مكاتب بتفتح بعد الساعة اتنين..
المجموعة: يعنى ما استفهمتش؟
أبو عارف: (في شعور بالذنب) ما استفهمتش..
المجموعة: ولا رحت القيادة؟..
أبو عارف: ما ملكتش أروح..
فلاح من المؤخرة: وماعرفتش أمريكا جاية ليه علينا.. (أبو عارف لا يجيب)
المجموعة: (في استياء) أمال كنت مسافر ليه ؟!..[3]

وفي وسط هذا الإحساس بالضياع، يصل الصراع إلى ذروته، عندما يصل نبأ استشهاد (فكرى) في المعركة، حيث انبثقت صحوة الباقين من خلال استشهاده؛

(1) المسرحية: ص ١٢٠.
(2) المصدر نفسه: ص ١٢٤.
(3) نفسه: ص ١٤٣: ١٤٤.

لأنه استشهد من أجل المجموع، لا من أجل نفسه، فاستشهاده قضى على ترددهم في مواجهة العدو الداخلي (دسوقي)، فحملوا فؤوسهم، وتوجهوا نحو أرض فكرى ليواجهوا دسوقي ويحرروا الفدان.

لقد جاء الانفراج بعد كل هذه الأزمات التي حاقت بالقرية، فقد أصر أهل القرية على مواصلة المعركة، معتمدين على أنفسهم، فقد قوى من عزيمتهم (عائشة) حبيبة فكرى، حيث تخلت عن عادات وتقاليد الفتاة القروية، فكشفت عن شعرها، وباحت بحبها لفكرى على مسمع أهل القرية جميعاً، مستغلة حالة الضعف العام، والانهيار المعنوى الذي تعيشه القرية، فاتخذت من كلمات فكرى (الشهيد) قوة لتحرك بها أهل القرية، من أجل التحرير الداخلي، معلنة أنها أحبت بطلاً لم يخف عندما ذهب ليقاتل عنهم جميعاً:

عايشة: شايفين ده.. دا منديل.. هدية من فكرى أبو اسماعين.. هو جابهولى هدية.. وقالى عشان تبقى تفتكرينى.. وكان بينى وبينه ميعاد نتجوز لما يرجع.. وانى هالبسه النهارده

وقولها: قاعدين ليه.. منتظرين ايه يا أهل تميرة.. خايفين فكرى ماخافش من حاجة لما راح.. راح والضحكة على وشه

سطوحي: فكرى كان جدع

عايشة: والجدعان خلصوا من البلد .. خلصوا يا محروس.. خلصوا يا متولى. دى تميرة كلها رجالة، رجالة، رجالة

سطوحي: احنا قاعدين ليه.. ما تقوموا

فلاح ١: كل واحد يجيب فاسه وييجى يا ولاد[1]

---

[1] المصدر السابق: ص ١٤٧ : ١٤٨.

وتنتهي المسرحية بهذا الموقف الجماعي من أهل القرية، الذين أيقنوا أن تحرير الأرض الأم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتحرير الفدان في الداخل، وإن كان الصراع لم يحسم بعد، سواء على مستوى الصراع الداخلي أو على مستوى الصراع الخارجي، ولعل ذلك يرجع إلى أن الكاتب قد اختار قضية غير وقتية، يحتاج حلها إلى فترة من الزمن، إضافة إلى قدرة الكاتب على التنبؤ، وترك المتلقي يشارك فيما يحدث من حوله، حيث أنهى دياب المسرحية بنهاية مفتوحة، من خلال صوت أحد أبناء القرية من المقاتلين، من خلال رسالة بعث بها إلى أهله:

صوت جابر: إوعم تفتكرم إن الحرب خلصت.. هيه ما خلصتش يابا.. هيه في أجازة مش أكتر على رأى الواد حسان اللى معايا، وكل الولاد هنا بيقولوا إن احنا هنحارب تانى.. ياريت يابا.. يا ريت يابا.. يا ريت يابا..[1]

لذا يمكن القول إن الكتاب قد أراد التأكيد على أن تحرير الأرض في الخارج مرهون بتحرير الإرادة، وتحرير الإنسان من الجهل والخوف. فقد صور الصراع العربي الإسرائيلي في هذه المسرحية من خلال الصراع بين الإقطاعي دسوقي، والفلاح المعدم الفقير، ومدى انعكاس هذا الصراع بشقيه على الإنسان العربي والمصري، حيث اعتمد على قيمة الصراع من خلال ازدياد حدته، بهدف إيقاظ المتلقي، وتنويره؛ ليتخذ موقفاً ما مما يحدث من حوله، ومعلناً في الوقت نفسه أن الطريق إلى تحرير الأرض الأم، هو تحرير الإنسان في الداخل، والقضاء على المستغلين، وعلى عملاء الاستعمار الذين يعيثون فساداً في الداخل والخارج.

(1) المصدر نفسه: ص ١٤٩.

كما تناول الكاتب من خلال المسرحية علاقات معقدة[1] منها علاقات انسجام، وعلاقات تضاد، حيث تظهر من خلالها مشكلات القرية، وما تعانيه من تخلف، وفقر، وجهل، وعزلة، ومرض. كما استخدم الكاتب لغة سلسة، مما جعل لغة الحوار تخرج من ألسنة الشخوص بتلقائية، ودون تكلف، كما أن لها اتصالاً مباشراً بالواقع وبالشخصية التي تتحدث بها، من حيث درجة ثقافتها، ومناسبتها للموقف.

وتطرق الكاتب كذلك إلى أزمة الثقافة والمثقفين، ودورهم في القرية، فقد صور القرية ضائعة، لا تجد لها مرشداً، ولا موجهاً، وذلك يرجع إما لغياب الوعي، وإما لعدم فاعلية المثقف نفسه، وسطحية الثقافة، حيث إن اعتماده على تثقيف نفسه بنفسه من خلال جريدة وحيدة لا يكفي لخلق مثقف فعال، وهو ما لاحظناه من خلال فشله في أول اختبار له، وعودته إلى القرية معترفاً بجهله.

وفيما يتعلق بموقف الجماعة من الفرد، وموقف الفرد من الجماعة يقول دياب:

"يكون المجتمع مظلوماً بقدر ما يكون الفرد فيه مظلوماً، وتتوه العدالة فيما بين الفرد ومجتمعه.. وبالتالي لا تستطيع أن تقطع بأن الفرد على حق، أو أن المجتمع على حق في مواجهة الفرد، فالحق لا يقوم إلا على أساس من الحقيقة، وهي مخفاة، والأمر المؤكد أن قوة ما فرضت الجهل على هذا المجتمع بأفراده.. وإنها – غيبية كانت أو معلومة – ليست على حق، ومسرحياتى كلها تتساءل عن هذه القوة، وكيف يمكن أن تواجه، من أجل أن تتحقق العدالة للمجتمع والفرد معاً"[2].

وهذا ما أكد عليه أيضاً قبل أن ينتهى عام ١٩٧٣ بقوله: " ثمة من يتربص ليسرق دم الشهداء، وعرق المقاتلين، وتضحيات الناس التي جعلت ما حدث في

---

[1] انظر: د. محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب، مرجع سبق ذكره، ص٤١.

[2] نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع٣، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١، ص٥٢.

أكتوبر ممكن الحدوث"[١]. لقد استشهد فكرى على رمال سيناء، وعمد في الداخل يريد الاستيلاء على أرضه، والعاصمة القريبة – البعيدة لاهية بإعلامها الزائف، دائرة في دوامتها التي لا تهدأ، لكنه أبقى الأمل في تحفز الفقراء من أهل القرية للدفاع عن الأرض، ومقاتل من أبنائهم يؤكد لهم العزم على مواصلة الحرب، والتطلع للاستمرار.

إلا أن أمنية هذا المقاتل من تميرة لم تتحقق، حيث لم تتواصل الحرب، لكنها أوقفت، وأخمدت طاقات النضال في دهاليز المفاوضات، وتدريجياً بدأت التوجهات الرئيسية تأخذ عكس مسارها، وأبدل الأعداء بالأصدقاء، وبدأ هجوم ضار على المرحلة السابقة لسياساتها ورموزها. واستشعرت الأفاعي القديمة الدفء، فأطلت برؤوسها، وراحت صورة المجتمع القديم الذي أسقط في ١٩٥٢ تعاود الظهور، وتهدد بالاستيلاء على كل ما حققه المصريون من مكتسبات طيلة فترة نضالهم[٢].

لذا يمكن القول إن العدالة هي القيمة المحورية عند دياب، حيث يتجلى موقف دياب منها عبر جانبين هما: الأزمة، أى الوضعية الاجتماعية التي يتبدى فيها فقدان العدالة، وسيادة الظلم، بما يترتب على ذلك من خلل في العلاقات الاجتماعية، ثم الحل، أى تصور دياب لامكانيات تغيير هذه الوضعية الاجتماعية، بما يحقق صالح البشر أو الأفراد والطبقات، وهذا ما حدث من ثورة كفر تميرة[٣].

---

[١] انظر فاروق عبد القادر، غروب شمس الحلم (من أوراق نهاية القرن)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص١٠٦، وانظر كذلك الكاتب نفسه: من أوراق التسعينات (نفق معتم ومصابيح قليلة)، المركز المصرى العربى للصحافة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

[٢] فاروق عبد القادر: من أوراق التسعينات، مرجع سبق ذكره، ص١٠٦.

[٣] د. سامى سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٦٠.

ومن ناحية أخرى، فإن فقدان هذه العدالة، وسيادة الظلم عند دياب، يتمثلان في ثبات بنية اجتماعية، رغم تغير الأفراد، وتوالى الأجيال، ولا يعني ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوها إلى مقاومة الحراك الاجتماعي الصاعد؛ لأنه وسيلة تؤدي إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى في سلم البناء الاجتماعي[1].

كما أراد محمود دياب أن يشير إلى التعنت الذي يواجهه المثقفون من السلطة الحاكمة، والتي تحول دون قيامهم بواجبهم التنويري، وهذا ما حدث للكاتب نفسه (محمود دياب)، حيث حملت له سنوات السبعينيات قدراً كبيراً من العنت والاضطهاد، فقد كانت ترفض أعماله حتى دون أن تقرأ، حدث هذا في (باب الفتوح) وتكرر في (رسول من قرية تميرة) التي نحن بصددها، رغم هذا النضج الفكري والإحكام الفني الذي تتمتع به المسرحية.

يقول عنه فاروق عبد القادر: "يمكن أن تجمل دراما حياته وموته في جملة واحدة: هذا مبدع عظيم، أحب بقوة، وضرب بقوة حتى كلت قواه، فتهاوى"[2].

ويقول عنه الدكتور عبد القادر القط: "لقد قدم محمود دياب للمسرح المصري والعربي من العطاء المبدع الجاد ما وضعه بكل جدارة في الصف الأول من الكتاب المسرحيين... حيث إنه صاحب فكر وموقف، يفرضان عليه قدراً غير قليل من الصرامة التي كان هو نفسه يفرضها على شخصياته، ومواقف مسرحياته، وبنائها الفني، وقد شاءت هذه الصرامة أن يموت بعض أبطاله كما مات أسامة بن يعقوب في (باب الفتوح)، وفكرى في (رسول من قرية تميرة) دون أن يبلغا غايتهما، تاركين أمر

---

[1] انظر المرجع السابق: ص٦٢، وانظر كذلك: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف: إبراهيم بيومى مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص١٢١.

[2] فاروق عبد القادر: غروب شمس الحلم، مرجع سبق ذكره، ص١١٩.

ذلك للمستقبل القريب أو البعيد، بعد أن بثا بذور الفكر والوعي بالقضية، وكأنما أصبح محمود دياب بموته الفاجع المبكر واحداً من شخصيات مسرحياته ممن قضوا دون بلوغ الغاية، وإن مهدوا السبيل إلى مستقبل الصلاح والعدل... وتأتي هذه الصرامة الفكرية والفنية عند دياب من وعي إنساني، واجتماعي، وسياسي واضح، واتخاذه موقفاً يدعو إلى أن تحمل مسرحياته قضايا تحمل بناءً وأسلوباً متميزاً".

كما أن اختيار دياب لهذا النوع من المسرح، يدل على انفعاله بأحداث عصره الكبرى، واستجابته لها، حيث إن نظرته إلى رسالة المسرح كانت نظرة المستجيب لأحداث عروبته وقضاياه الكبرى.

لذا تعتبر هذه المسرحية من المسرح السياسي التنويري التثويري، حيث تنم عن وعى ثقافي، وسياسي، واجتماعي عميق، واعتمد الكاتب فيها على إغناء الصراع من خلال الصراع الداخلي والخارجي، حيث كان الصراع في المسرحية في حركة دائبة داخلياً وخارجياً؛ من أجل استفزاز المتلقي، ودفعه إلى إعمال فكره فيما يحدث حوله، ليتخذ موقفاً لتغيير واقعه، كما أكد الكاتب خلال المسرحية على قيمة الديمقراطية والحرية، وكذلك على قيمة النضال ضد الاستعمار الخارجي والداخلي، من خلال التأكيد على حرية الفرد والجماعة من أجل حرية الوطن، حيث لا كرامة ولا حرية للوطن دون كرامة وحرية المواطن.

المبحث الثالث

مسرحية (فوت علينا بكرة) – محمد سلماوي [*]

يعد الكاتب المسرحي أحد العناصر الفاعلة في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمع، فشأنه شأن الأديب والفنان، يستخدم أدواته الخاصة، أي وعيه بماهية الدراما، وماهية العرض المسرحي، وعناصرها، وأساليبها المختلفة، وتقنياتها في تجسيد تجربته ورؤيته الناتجة عن تفاعله مع واقعه، وتفاعل مجتمعه مع العالم المحيط به، حيث يكون هذا التفاعل بين القيم والنظم الموروثة، والقيم والنظم الوافدة، والمركب الثقافي الخاص بالكاتب نفسه.

وهذا ما ينطبق على الكاتب المسرحي محمد سلماوي، حيث "أثرت الرؤية السياسية عنده في نوعية إنتاجه الدرامي بوجه خاص، فحين اتجه إلى المسرح في بداية الثمانينيات، كان قد عايش الفترات الصعبة من تاريخ مصر، كما كان شاهد عيان لفترة التحولات السياسية، والاجتماعية، سواء في السبعينيات، أو ما بعدها، وقد كانت علاقته ككاتب مسرحي تستمد من هذا الحاضر الذي عرفه، وتعرف عليه كشاهد عيان"[1].

---

[*] ينتمى محمد سلماوى إلى أصلاب أسرة عريقة، تنتمي إلى الطبقات الأرستقراطية، وقد تعرض خلال السبعينيات لثلاث هزات في عمله الصحفي، أولها عام ١٩٧٣، حين وجد اسمه ضمن قائمة من مائة وعشرين كاتباً وصحفياً، تم إبعادهم عن أعمالهم الصحفية، وفي عام ١٩٧٧ وجد نفسه متهماً بالتحريض، وعام ١٩٨١ قبل شهر من اغتيال السادات، وجد نفسه مفصولاً من عمله بالأهرام.

انظر: مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات (دراسة في النص المسرحي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٨.

[1] المرجع نفسه: ص٢٨.

وقد كتب محمد سلماوي العديد من المسرحيات منها: فوت علينا بكرة واللي بعده ١٩٨١، والقاتل خارج السجن ١٩٨٥، وسالومى ١٩٨٦، واثنين تحت الأرض ١٩٨٧، والجنزير ١٩٩٢، ورقصة سالومى الأخيرة ١٩٩٩.

وسوف نتناول في هذا المقام مسرحية (فوت علينا بكرة) بالشرح والتحليل.

حيث يعالج سلماوي من خلال هذه المسرحية هموم الإنسان البسيط في مواجهة بيروقراطية جامدة، وروتين قبيح، يزداد قبحه وثقله يوماً بعد يوم، حيث إن الموقف فيها يمثل منطقاً معكوساً تماماً، فنظام الإدارة وهو متخفي خلف قناع خدمة الجماهير، وقضاء مصالحهم، يحقق موت هذه المصالح معنوياً وماديا[١].

وقد عالج سلماوي هذه القضية بطريقة كوميدية، حيث إن الكوميديا هي فن نقدي أساساً، وتقوم على نقد الواقع بجميع أشكاله، سواء أكان هذا الواقع اجتماعياً، أو اقتصادياً، أو سياسياً. كما أنها تعتمد على المواقف التي يختل فيها التوازن الذي هو سنة الحياة، ليؤكد في النهاية على ضرورة الاحتفاظ بذلك التوازن، لكي تسير عجلة الحياة... حيث يلتقط الفنان نقاط الضعف، أو أوجه النقص عند البشر، أو في الواقع، ويجسدها بشكل مبالغ فيه، حتى نضحك عليها، ونسخر منها، وفي الوقت نفسه نتجنب الوقوع في مواقف مماثلة، يضحك منها الآخرون علينا، أو نصلح من واقع مختل أو غير متوازن[٢] وهذا ما حاول أن يعالجه محمد سلماوي في هذه المسرحية.

تتمثل شخصيات المسرحية في مجتمع هرمي، يمثل البناء الوظيفي السلطوي، حيث تتكون قاعدته من مجموعة من الموظفين مجهولي الهوية والشخصية المحددة، كما تتكون قمته من (عبد العال بك) رئيس مكتب حكومي ضخم، مشوه الأبعاد

---

[١] د. عبد العزيز حموده: العبث المصري والمعادلة الصعبة، مقدمة مسرحية (فوت علينا بكرة)، دار الوفاء للنشر، ص١٢.

[٢] المرجع نفسه: ص ٦ : ٧.

والتكوين، حيث يمثل عبد العال بك وجه البناء الوظيفي السلطوي، وحامل أختام الدولة، مانح الحياة للآخرين، وسالبهم إياها. وهناك (عبد السلام أفندى) الذي يتنكر بزى امرأة، ويقود فريقاً من الموظفين غير متجانسين، لا أسماء لهم ولا أعمار، منهم من يرتدي جلباباً، ومنهم من يرتدي بيجامة ..الخ، يغنون أغنية، ويتحدثون كلاماً مفتقد المعنى، حيث يمشى في إطاره العام باللامنطقية في أفعالهم، إلا أن سلوكياتهم تكشف عن منطقية متكاملة لتلك الأفعال.

وقد اتخذ كل منهم وظيفته ستاراً يتخفى خلفه، بينما هو في الحقيقة يمارس أفعالاً أخرى، سمح له رأس النظام القائم داخل المكتب الحكومي (عبد العال بك) أن يمارسها، فالجميع له اهتمامات وسلوكيات واقعية، ومنطقية داخل المناخ المعاش. فالوظيفة والقناعة بها هى القناع، ولامنطقية التعامل داخل المكتب الحكومي هو الوجه الظاهر لوجه براجماتي يتحرك على أرضية الواقع.

ويبرز عبد العال بك في أعلى الهرم المكتبى كشخصية انتهازية، تمنح مرؤوسيها حرية الحركة والفعل، تحت شعار (افعل ما يحلو لك) كطرح للفكر الرأسمالي، وكتبرير لذاته كي يفعل ما يفعله من استثمار لوظيفته ومركزه على قمة نظامه، إلى جانب استغلاله لعلاقة زوجية برؤسائه:

عبد العال بك: (لزوجته) ..انى حاخش شريك في السوبر ماركت بتاع حسين بيه والترخيص بتاعه لا يمكن حايطلع إلا لو أنا دخلت المجلس..معلش يا تفيدة علشان خاطرى كلميه تانى ..أنا ما أقدرش أكلمه في البيت، لكن انت واخدة عليه وهو بينفذلك كل طلباتك. وقولى له أنا حاكون الراجل بتاعه جوه [1]

---

[1] محمد سلماوي: فوت علينا بكرة، دار الوفاء للنشر، ١٩٨٣، ص٢٧.

نلاحظ هنا من خلال موقع عبد العال بك على قمة الهرم الوظيفي، أنه من ناحية أخرى يقبع في قاعدته؛ لأن هناك من يقبع على قمة الهرم الآخر. تأكيداً على أن طبقية هذا البناء لا تنتهي عند عبد العال بك، وإنما تمثل حلقة من حلقاته.

كما أن جبروت هذا النظام لا يبدأ بعبد العال بك، وإنما هو درجة من درجاته، فهو مقهور من زوجته، قاهر على مرؤوسيه عبد السلام أفندى، الذي يحول قهره هو الآخر إلى قهر الموظفين الذين تحت سيطرته، والذين يمارسون قهراً ثالثاً على المتعاملين مع هذا المكتب الحكومي.

وهكذا يفصح هذا البناء الطبقي عن لا إنسانية تركيبته، كما يكشف عن سريان اللامنطق داخله، فمن خلال شبكة العلاقات التي يتناولها الكاتب، تبرز قيمة القهر الدرامي، وقيمة عدم التواصل الفكري، والإنساني عبر الخطوط الثلاثة التالية، من خلال مخاطبة عبد العال بك لزوجته تليفونياً، بينما عبد السلام أفندى يلقي بيانه في اللحظة نفسها التي يتحدث فيها عبد العال بك مع زوجته – في اجتماع موظفي المكتب عن ضرورة إلغاء التسيب المستشري بينهم، بينما يتحاور كل اثنين من الموظفين حول مشكلة حياتية ما:

عبد العال بك: (في التليفون) أيوه يا تفيدة ..الله انت لسه نايمة ولا إيه؟ ..باقول انت لسه نايمة؟ ..لا ياستي مش تحقيق ولا حاجة، مجرد سؤال بس ياستي ما قولناش حاجة ..طيب خلاص أنا آسف

عبد السلام أفندى: (يقرأ من الورقة) دعا السيد الأستاذ عبد العال بك عبد المتجلى حامل أختام الدولة إلى هذا الاجتماع الطارئ للنظر في ظاهرة التسيب التي استشرت في هذا المكتب في الآونة الأخيرة.

عبد العال بك: لا مش عايز كفته النهارده، هو كل يوم كفتة؟ ازاى يا

تفيده بس؟ ما انت موكلانى كفتة أول امبارح وبعدين بقى أنا ماقلتش حاجة.. طيب ياستى كفتة كفتة آكل كفتة حاضر.. بس أنا مش عايز اللجنة دى، كلمى عبعاطى على طول، وخليكى ظريفة معاه، وانت عارفة أصول الشغل بقى إلا بعدين شغلنا كله حايقف لو مادخلتش المجلس، وتبقى مصيبة، لا فيه سفر السنة دى لأوروبا ولا حاينفع موضوع السوبر ماركت، ولا حانعمل حاجة خالص.

موظف١ : النهاردة الأربع

موظف٢ : النهاردة الاثنين

موظف٣: النهاردة الجمعة وبكرة السبت

موظف٤ : السبت فات والحد مات، وبعد بكرة يوم التلات.[١]

فهنا تتداخل الكلمات دونما تواصل، وتصبح لكل كلمة معنى في قاموس كل مشترك في الخطوط السابقة، مختلف عن زميله، فتسقط بالتالي الدلالة الكلية لكل كلمة، مما يعكس تفتتاً في العلاقات داخل هذا النظام، حيث تتوارد الأصوات التي فقدت مدلولاتها مع استخدام لغة سوية متوازنة في موقف غير سوى، وغير متوازن. فالفردية هي السائدة، والبراجماتية هي الشعار، والليبرالية هي النظام، وحرية الحركة الواحدة فوق حرية حركة المجموع.

ووسط هذا الوجود المفتقد للغاية الجمعية، يقتحم (أحمد) رتابته اليومية، قادماً من عوالم أخرى متشابهة، حيث فقد القدرة على التأقلم معها، وعلى إثبات وجوده داخلها، فقرر أن يغادر بلده بحثاً عن مكان آخر يستطيع أن يكون نفسه فيه، حيث مكتب (عبد العال بك) هو باب الخروج إلى العالم الآخر، حيث يملك خاتم

---

[١] المصدر السابق: ص ٢٥، ٢٧ : ٢٨ : ٢٩.

الدولة. وعند طلب أحمد ختم أوراقه، يتفجر الحدث المسرحي من خلال التناقض بين أحمد الرافض لواقعه الآنى المجهض لآماله وأحلامه، وبين مادة ونظام هذا الواقع، الرافض لأى تمرد ضده، والساعي لتثبيت ما تم الوصول إليه، للحفاظ على مكاسبه ومصالحه. ومن ثم يسعى لترحيل آية محاولة لاقتحام هذا العالم إلى الغد بمقولة: (فوت علينا بكرة):

أحمد: لو سمحت سيادتك لحظة واحدة.. أنا أصلى كنت جيت كذة مرة قبل كده و...

عبد السلام أفندى: مش دلوقت، فوت علينا بكرة

أحمد: ...أنا بقالى شهر دلوقت باجى هنا وسيادتك بتقولى مش فاضيين وتعالى بكرة وبكرة تقولى فيه اجتماع وبعدين أنا شايف إن الاجتماع انفض وأنا متعطل كده و......

عبد السلام أفندى: كل يوم فيه اجتماع يا أستاذ والنهاردة زى امبارح وامبارح زى بكرة، وكل الأيام زى بعضها يعنى اللى قلته، النهاردة يا أستاذ يا محترم يسرى على امبارح وعلى بكرة، انت ما دخلتش مكتب حكومى قبل كده؟[1]

فهناك نلاحظ أنه ليست ثمة حركة في الواقع الحاضر، وليست هناك أية رغبة في تغييره، من خلال قول عبد السلام أفندى (النهاردة زى امبارح، وامبارح زى بكرة، وكل الأيام زى بعضها).

كما نلاحظ استشراء الفساد في هذا المكتب الحكومي، من خلال الحوار الذي يدور بين عبد السلام أفندى وعبد العال بك:

---

[1] انظر المسرحية: ص ٢٧-٣٠.

عبد السلام أفندى: (يصيح كالأطفال) أنا عايز عربية!
أنا عايز عربية!

عبد العال بك: اسكت بقى!

عبد السلام أفندى: أنا مالى انت بتاخد كل حاجة وأنا لأ، انت
عندك ثلاث عربيات، وأنا لأ، وعند شقق كتير
وانا لأ، مش بتدينى ولا حاجة، وأنا عايز عربية

عبد العال بك: اسكت ما تفضحناش[1].

يكشف هذا الحوار عن زيف الحياة الوظيفية، وعن زيف رجالها، وهو ما يتعارض مع ما أعلنوه من قبل عن رفضهم للتسيب، وانعدام الوطنية، وبهذا نجح سلماوي في توجيه النقد بعد أن هاجم هذه النماذج من أجل التقويم والإصلاح، معتمداً في ذلك على الإطار الكوميدي الهادف[2].

كما أن الموقف الذي يجمع بين أحمد، وعبد السلام أفندى، وعبد العال بك، بما فيه من تناقض، وخاصة في موقف عبد العال بك أثناء حواره مع زوجته، وحواره مع أحمد، يحقق أبلغ الأثر، من خلال القناع الذي وظفه الكاتب، وقدرته على إعطاء الوجه حين ارتدائه قدرة عالية في اتخاذ الكثير من مظاهر الاستهزاء، أو التحكم، أو السخرية، أو أن يضع الإنسان في حالة غير حالته، حيث يتحقق ذلك عندما يتحدث عبد العال بك مع زوجته من خلال هذا الحوار:

عبد العال بك: ...بقولك ايه مش الواد السمسار بتاع اسكندرية اتكلم
..أيوه علشان الشقة بتاعتنا ..لا يا ستى مش شقة المعمورة

[1] المصدر السابق: ص ٤٤ : ٤٥.

[2] انظر د. أحمد صقر: دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٩، ص١٤٢.

..دى الشقة بتاعة شاطئ الأحلام اللى كانت الشركة استثنتنا من الدور فيها، وكتبناها باسم حمادة.[1]

فعبد العال بك هنا هو شخص انتهازى، يطيح بكل قيمه، ومبادئه وأخلاقه، وشرفه في سبيل الحصول على تحقيق مصالحه. كما نجده عندما ينتهى من هذا الموقف يتقنع بقناع العفة، والشرف، والخوف على مصالح البلد، من خلال حواره مع أحمد:

عبد العال بك: محتاجة لسواعد كل الشباب اللي زيك، بقى بعد بلدك ما تحملتك وهيأتك وخليتك راجل تقوم عايز تسيبها وتسافر؟

عبد السلام أفندى: خلاص يا سعادة البيه مابقاش فيه وطنية في البلد. مفيش شعور بالمسئولية[2]

لقد نجح سلماوي في الاقتراب كثيراً من هموم المواطن المصري، دون أن يسف، أو يجرح الحياء العام. في أسلوب ممتع كوميدي، من خلال هذا الموقف المتناقض، إلا أنها كوميديا سوداء[3] تجعلنا نضحك، ولكن بداخلنا حزن كبير.

وهكذا يستخدم الكاتب فكرة القناع كقيمة درامية، ليحقق أثراً درامياً كوميدياً كبيراً. وأمام هذا الفساد المستشري في هذا المكتب الحكومي، يتم إزاحة أحمد إلى الغد، وعند إصراره على إتمام إجراءات السفر، ونتيجة لهذا الإصرار، يتم التصادم بين أحمد وذلك النظام الهرمي المثبت لذاته ولمصالحه زمانياً ومكانياً. فيدخل أحمد المتمرد الفردي في كابوس كبير يبدأ بدايات واقعية، لينتهى إلى نهاية ذات شكل لا واقعي، وإن احتوت مضموناً واقعياً، مختزلة في شكلها الرمزي الظاهري

---

(1) محمد سلماوي: فوت علينا بكرة، ص ٢٥ : ٢٦.

(2) المصدر نفسه: ص ٣٢ : ٣٣.

(3) د. أحمد صقر: دراسات في المسرح الكوميدي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص١٤٧.

للمحتوى الكامن في أعماق الشخصية الرئيسية (أحمد) وتصادماته الماضية والحالية مع النظام القائم:

عبد العال بك: (يدور حول أحمد) أنا يا ابنى عايز أشوف صالحك.

أحمد: أنا متشكر قوى

عبد العال بك: انت لازم يا ابنى تكتب الأول قبل ما تسافر قلتلي متخرج منين يا ابنى؟

أحمد: الهندسة يا فندم

عبد العال بك: عريس ممتاز .. خلاص اعتبر المسألة منتهية انت لازم تكتب دلوقت حالاً. أنا حبيتك من ساعة ما شفتك

أحمد: لكن أنا مش فاهم حاجة!
سيادتك بتتكلم جد ولا إيه؟

عبد العال بك: طبعاً جد أمال هزار؟ ..العريس موجود والعروسة موجودة وحنعملك فرح وزفاف كمان
(عبد السلام أفندى يخرج من وراء الملفات مرتدياً ثوب زفاف قصير يظهر ساقيه المشعرتين وبشعره ضفيرتان ويلبس نظارته السميكة).

أحمد: (ينهض في فزع) إيه ده؟ مين دى؟

عبد العال بك: ده عبد السلام أفندى. أنت نسيته ولا إيه ما هو أنا حاجوزك عبد السلام أفندى، أخلاق ايه وأدب إيه وتربية كمان، أمال، أهم حاجة التربية مش زى بنات الأيام دى. مفيش ولا واحدة منهم مضمونة لكن عبد السلام أفندى تربيتى أنا، مضمون ١٠٠%

أحمد: جوازة إيه وجنازة إيه؟ انتم مجانين! [١]

لقد سعى سلماوي هنا إلى تقديم صورة من الشاذ والمنبوذ، وغير المألوف في المجتمع المصري، من خلال إطار كوميدي، حيث تحققت الكوميديا لديه، ليس من خلال سلوك الشخصيات فحسب، بل من خلال مواقفها أيضاً. "فالإضحاك عند سلماوي أكثر اعتماداً على المواقف الكوميدية منه على الشخصيات الكوميدية، وإن كان الأمر لا يخلو من اختلاط المواقف بالشخصيات في معظم الأحيان، ولكن الأهم من ذلك هو أن الكوميديا عنده توغل مبتعدة عن التعريف التقليدي لها، فهي تتطور سريعاً إلى أن تضحى كوميديا سوداء"[٢] كما أن الهوة بين الموقف واللغة هنا واضح. فالشخصية تستخدم لغة نمطية، قد تبدو هذه الكلمات في موقف كهذا أقرب إلى (الفارس)[٣] Farce .. فقد استطاع سلماوي أن يقدم شخصيات جادة كل الجد، فلا عبد العال بك، ولا عبد السلام أفندى، ولا حتى كورس الموظفين الصغار الذين يرتدون الجلباب، والبيجاما، وملابس الرقص كالنساء، يوحون من قريب أو بعيد بأنهم غير جادين. فالجميع جاد، يؤمن بما يفعله"[٤].

كما أن المكان هنا المتمثل في (المكتب الحكومي) يمثل بدلالاته المسرحية أكبر بكثير من حجمه الواقعي، حيث يمنحنا تصادم أحمد مع رجال المكتب دلالات فكرية

---

(١) المسرحية: ص ٤٥ : ٤٦ ، ٤٨.

(٢) د. نعيم عطية: العبث والواقع، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص٩.

(٣) تختلف الفارس عن الكوميديا في أنه إذا كانت الفارس تعتمد على تحقيق مرحها على اللامعقولية، وعلى الحركات البدنية، وحيلها، فإن الكوميديا تعتمد على المعقولية إلى حد ما، وعلى تصوير الشخصيات، وعلى هذا فإن روح الهزلية (الفارس) حسية، بينما روح الملهاة سمعية وذهنية، وكل من الجنسين يقترض من الآخر عناصر معينة.

أنظر في ذلك: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص٢٨٥.

(٤) د. عبد العزيز حمودة: مقدمة المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١٦.

أكبر، انطلاقاً من وصوله الأول إليه، رغبة في الانفلات من المكان الأكبر (الدولة) بحثاً عن مكان آخر يحقق فيه ذاته وطموحه الفردي، وصولاً إلى الرفض الكامل للمغادرة، وانتهاك وجوده ذاته داخل هذا المكان بعد أن أحبطت آخر محاولاته في الانعتاق من نظام يسوده منطق الفساد والظلم:

أحمد: (ينظر في وجوههم) أكيد مجانين كلكم مجانين! سيبوني أخرج

عبد العال بك: تخرج إزاى يا أستاذ، هي المسألة فوضى ولا إيه؟ بقى تدخل مكتب حكومي وتضيع وقت كبار الموظفين وبعدين تقول سيبونى أروح؟ أمال كنت جاى ليه؟ علشان تتسلى؟ ما قلنالك تتفضل من غير مطرود ما عجبكش، فوت علينا بكره برضه ماعجبكش، دلوقت جاى تقول روحونى؟ الراجل لازم يبقى له موقف ثابت، يبقى له كلمة[1]

فهنا يضيق الخناق على أحمد، وتكال له الاتهامات، حيث يتهم بالكذب، والجاسوسية، والإرهاب، وتصنيع المتفجرات، ومحاولة تفجير أحد المكاتب الحكومية بشهادة موظفى المكتب، كما يتهم بانتمائه للشيوعية، والوفدية، والناصرية، والإخوان المسلمين:

عبد العال بك: رد.. انت جاى هنا ليه؟

أحمد: كنت عايز أختم ورق

عبد السلام أفندى: راجل كداب

موظف٢: جاسوس

موظف١: جايب معاك إيه؟

موظف٤: متفجرات

---

[1] المسرحية: ص ٤٩.

عبد العال بك: حطيتها فين؟ وما هى آراؤك السياسية؟

موظف١ : شيوعي!

موظف٢ : وفدى!

موظف٣: ناصرى!

موظف٤ : اخوانجى

عبد العال بك: من بقية زملائك؟ فين تفاصيل الخطة[1].

يعي المؤلف هنا جيداً أننا أمام موقف نقابله كثيراً في حياتنا اليومية، حيث يدعونا إلى أن ننظر نظرة نقدية لكل القيم المتعارف عليها، وأن نعيد النظر في هذه النظم الاجتماعية، والسياسية القائمة، لا بهدف التأمل، والضحك، والتسلية، ولكن بهدف إعادة تغييرها، ذلك أننا أمام نظام إداري، يختفي خلف قناع خدمة الجماهير وقضاء مصالحهم، ولكنه في الوقت نفسه، المضطهد لهم، والمعيق لحريتهم ومصالحهم.

كما يشير الكاتب إلى أن النظام الذي يأتي على أنقاض نظام سابق، فإنه يكيل للنظام السابق الاتهامات واللوم، وهذا ما حدث عندما استخدم الكاتب الرمز المباشر فيما يخص ذكر اسم جمال عبد الناصر وفكره، وكأن الناصرية أصبحت تهمة في السبعينيات، حيث نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار:

أحمد: هو أنا رايح فين؟ ده أنا رايح بلد عربى برضه، يعنى كأنى في مصر ماسبتهاش (مبتسماً) ما احنا كلنا يا اقندم وطن واحد وشعب واحد من المحيط إلى الخليج

عبد السلام أفندى: (لعبد العال بك) الظاهر ناصرى[2].

---

[1] المصدر السابق: ص٥٠، ٥٣.

[2] المصدر نفسه: ص٣٤.

كما لا يكتفي هذا النظام باتهام أحمد بتلك الاتهامات المتناقضة، بل يسعى لدفعه إلى الجنون، بمحاولة انتزاع آخر علاقاته بواقعه، من خلال خطيبته (نبيلة):

نبيلة: حرام عليكم اللي بتعملوه ده، مش حايفضلكم حد فى البلد خربتوها وقعدتم على تلها، عايزين إيه تانى؟

عبد العال بك: أنا شخصياً عايز عنوانك

نبيلة: انتم مش ممكن تكونوا مصريين زينا، انتم قطعاً أغراب مش ممكن دى بلدكم ولا انتم أهلها

عبد العال بك: طيب نمرة تليفونك

عبد السلام أفندى: (لأحمد) إدى نمرة تليفون خطيبتك للبيه بسرعة[1]

فأحمد لا يصدق ما يحدث له داخل هذا المجتمع المكتبى، حيث يعلق على ذلك بقوله:

أحمد: يا اخوانا مش معقول كده! أنا مش قادر أصدق اللى بيحصل ده! (في سخرية) أنا حاسس انى باتفرج على مسرحية من مسرحيات اللامعقول.[2]

ولا يكتفى سلماوى بذلك تاركاً العمل يؤكد نفسه، وإنما جعل عبد السلام أفندى، الموظف الصغير يرد على مقولة أحمد السابقة:

عبد السلام أفندى: أهو احنا بقى بتوع اللامعقول، احنا اللى بدعناه قبل ما يعرفوه في بلاد بره! عايز إيه بقى؟[3]

---

[1] المصدر السابق: ص٤١ : ٤٢.

[2] المصدر نفسه: ص ٤٢.

[3] نفسه: ص٤٣.

وعلى الرغم من هذه المذكرة التفسيرية، فإن منطق العمل ومبناه يؤكد على تعبيرية المسرحية لا على عبثيتها الغربية[١].

وتنتهي المسرحية بسحب أحمد، وصلبه على الحائط، حيث يقوم عبد السلام أفندى مع مجموعة من الموظفين بحمل خاتم الدولة، والقيام بختم أحمد على جسده العارى، مع صرخات أحمد، وكأنه في كابوس كبير. "وكأننا أمام مشهد اغتصاب جنسي، هو من أكثر المشاهد المسرحية جرأة في تاريخ المسرح المصرى"[٢] حيث يمسكون الشاب ويسحبونه إلى الحائط، واضعين وجهه إلى الحائط، ممسكين به كالمصلوب، ويبدؤون بخلع ملابسه، ثم يحملون الخاتم العملاق (عمود يصل طوله إلى مترين) ويظلون يختمون على جسده العارى.

وتظهر نبيلة في مشهد الانتهاك الأخير لأحمد، مؤكدة له على ضرورة التحمل:

نبيلة: (تهرع إلى أحمد) أحمد أنا جنبك يا أحمد (تلتفت إلى زبانية التعذيب) انتم شياطين، أكيد شياطين، مش معقول تكونوا بنى آدمين، مافيش في قلبكم أى رحمة[٣]

وقولها: ما تيأسشى يا حبيبى ده كابوس وحاينتهى والمستقبل حايكون لنا[٤]

فنبيلة مثلها مثل أحمد، مجرد متمردة صغيرة، لا تستهدف تغيير النظام بقدر ما ترغب في الاستفادة منه، أو الابتعاد عنه قليلاً، من أجل تكوين حياة أفضل، بل

---

(١) حسن عطية: فوت علينا بكرة بين العبثية والتعبيرية، مجلة المسرح، ع٢٢، السنة الثانية، مارس ١٩٨٤، ص٣٧.

(٢) د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص١٠٨.

(٣) المسرحية: ص٥٤.

(٤) المصدر نفسه: ص٥٦.

إنها لا تفعل شيئاً لشريك حياتها سوى الصراخ في وجه من يعذبونه، معتقدة في سلبية أن ذلك (كابوس وحاينتهى)، ومع ذلك يستمر تعذيب أحمد حتى الموت.

كما يؤكد عبد العال بك أنهم هم الماضي، والحاضر، والمستقبل:

عبد العال بك: احنا الماضى صحيح، وعلشان كده احنا كمان الحاضر، وحانكون المستقبل كمان، بتزاحمونا ليه؟ اختم يا عبد السلام أفندى اختم .. كله حايتختم.

عبد السلام أفندى: سبعة

أحمد: آه[1]

لقد كثف أحمد في صرخته الأخيرة كل صراعه مع هذا الواقع المحيط، مجسداً تصوره المجرد له في صورة مرئية، صاغها مشهد الانتهاك الأخير له من مجموعة موظفي المكتب، والاغتصاب لوجوده وذاته. وهكذا يتحول المكتب الحكومي – الذي من المفترض أن يكون الغرض منه هو خدمة الشعب – إلى شيء مختلف تماماً." فأحمد هنا في محكمة لا يعرف وجوه أصحابها، كما أنه بين قضاة هم في الوقت نفسه جلادوه، وبين سلطة لا يعرف المبرر الذي يدفع رموزها الشوهاء إلى دفعه إلى هذا المصير"[2].

وينتهي النص، وتعلو غمامة قاتمة تلف القضية كلها، لماذا التعامل مع الشاب على هذا النحو؟ وما المصير الذي وضعه بين أيديهم؟ ولماذا أولئك القضاة قاسون بهذا الشكل؟ لكن تلك هي علاقة الحاكم بالمحكوم في مسرح محمد سلماوي.

---

[1] المصدر السابق: ص٥٦.

[2] د. مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩.

ويضيف أحد النقاد[1] بقوله: "إن التاريخ المصري لم يعرف سلطة لم تكن جائرة"[2] كما يضيف بقوله: "ولماذا لا يسود المنطق المعكوس، وما زال الجهل يخيم بعد مرور أكثر من ثلث قرن على قيام الثورة على القيم السياسية. فالاستفتاء مازال يراه البعض استسقاء، ويتحول الإنسان في هذا العصر إلى رقم في معادلة غامضة، ويصبح الروتين اليومي سمة من سمات الحياة... لقد تحولت ميكانيكية السلطة المصنوعة إلى ديناصور عملاق، يلتهم كل القيم الإنسانية، والكرامة البشرية بلا تردد، وأصبحت الصحف وكتابها ممن يكتبون في السياسة (أونطة) وتتحول الديمقراطية والعدالة إلى شعارات، ويتحول جيل المثقفين الثوريين إلى شاهد ملك، ويتحول الطغيان إلى قاعدة، ويضيع صوت (البشير) وسط زحام الضوضاء العالية".

وهذا ما يؤكد عليه محمد سلماوي نفسه بقوله: "لا أعتقد أن هناك شعباً في العالم تعرض لهذا التاريخ الطويل من التسلط والاستبداد الذي كان من نصيب الشعب المصري، والذي يرجع تاريخه لآلاف السنين باستثناء بعض العهود التي تمثل جملاً اعتراضية في تاريخنا"[3].

لقد غرست مسرحية (فوت علينا بكرة) نفسها في أرض الواقع، حيث انتزعت منه قضاياه الكلية، مستخدمة كافة أساليب المسرح التعبيري، من مبالغة، وتعبير كاريكاتورى، والانطلاق من شخصية محورية، وصياغة للعلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، وهي قيمة درامية استخدمها الكاتب من أجل خلق صدمة شعورية – فكرية، تدفع المتلقى لإعادة النظر في حياته، ومحاولة رؤية ما

---

[1] المرجع السابق: ص ١١٩ : ١٢٠.

[2] د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٨ : ١٠٩.

[3] انظر المرجع نفسه: ص ١١٦.

اعتاد أن يعيشه بمنظور جديد، يدرك معه بشاعة هذا المعتاد المألوف، كما يدفعه إلى إعادة التفكير فيما عاشه داخل المسرح، وعايشه ويعايشه في الحياة.

فمسرحية فوت علينا بكرة تناقش العلاقة بين الحاكم والمحكوم، متمثلاً في (عبد العال بك) وزبانيته، حيث إن العلاقة بين الفرد المسحوق، والحاكم المستبد تظل هي الرؤية الأولى والمحورية عند سلماوي.

كما أن هزيمة أحمد الأخيرة، وصراخ نبيلة، يعبران عن هزيمة الفعل الفردي الهروبي، وهزيمة الانتظار اللامجدى للغد القادم، دون حركة جمعية للصراخ الأجوف ضد واقع لن تغيره الصرخات.

وأراد سلماوي كذلك من خلال استخدام الأقنعة لشخوصه أن يعضد تنميط حركتهم، مولداً من أداء شخوصه طاقة غير محدودة، حيث كان يستهدف عرض معنى الواقع لا الواقع ذاته، مؤكداً على شخصية محورية، هي شخصية أحمد، ونبيلة هي وجه آخر له، تعاني أزمة تحقيق الذات داخل وجود محبط، كما استخدم لغة مقتضبة سريعة لا زخرف فيها. وكذلك اقترب كثيراً – بنقده للواقع المصري، ونقل معاناة الشخصيات العادية البسيطة، ورصد علاقاتها الإنسانية – إلى ما يسمى بمسرح الاحتجاج السياسي.

وقد استطاع محمد سلماوي أن ينجح في تقريب عالم العبث، وتطويعه تماماً كشكل مسرحي أو قالب درامي لتناول ظروف إنسانية خاصة بنا كشعوب عربية مقهورة، وليست مجرد ترف فكري كما في مسرح العبث الغربي[1]، حيث

---

(1) عرف مسرح العبث الغربي في الخمسينيات، نتاج الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي شهدت صنوفاً من القهر والضيق الشديدين، فظهر في فرنسا، تارة باسم مسرح الطليعة، وتارة أخرى باسم مسرح اللامعقول، وأخيراً سمي بمسرح العبث، نسبة إلى فلسفته في العبث المستمدة من فكر ألبير كامي. انظر د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص٢٣٥.

إن عبث الغرب يختلف عن عبث الواقع المصرى، وهو ما يعود إلى إدراك أن طبيعة القضايا التي يمر بها العالم العربي لا ترتبط بقضايا العالم الغربي؛ وذلك لأن القضايا هنا تصل في ذروتها إلى درجة يستحيل معها لفرط غرابتها أن تفترق عن العبث واللامعقول.

كما أن مسرح العبث أو اللامعقول في الغرب كان موضوع اختلافات حادة بين تعريفه، أو تحديد انتماءاته ما بين مؤلف وآخر، كما أنه جاء نتيجة ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية و(ميتافيزيقا) خاصة، تختلف عن تكويننا، أو تطورنا السياسي والاجتماعي، حيث كان استنبات هذا النوع من العبث في الثمانينيات، بكل ما فيه من مؤثرات خاصة قميناً بإنبات نباتات مغايرة تماماً، حيث كان أقرب إلى الهم العربي منه إلى الهم الغربي.

لذا فإن تطور تيار العبث عند سلماوي كان نتيجة للتأثر بطبيعة التطورات الاجتماعية، والسياسية، والدرامية في مصر قبل كل شيء، مما هيأ الأذهان إلى نوع من الأدب، أطلق عليه البعض (العبث) بينما ينتمي أكثر إلى (الواقعية النقدية)[1] بكل ما فيها من تطورات وإرهاصات حيوية.

كما أن مسرح محمد سلماوي لا ينتمي (للمسرح الشامل) من حيث عناصره التشكيلية، حيث إنه انتمى إليه من حيث أنه (مسرح سياسي)، وهو ما اكتشفه سعد أردش في إخراجه لنص (فوت علينا بكرة)، فأخذ يستخدم العناصر الجمالية من أغاني، وموسيقى، وأقنعة، وبقع لونية، وما إلى ذلك، ليقترب من المسرح الشامل الذي لم ينص عليه المؤلف في توجيهاته المسرحية[2].

---

(1) انظر المرجع السابق: ص ٢٣٣: ٢٣٤.

(2) خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة (قراءة في مسرح محمد سلماوي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٦٥.

لذا يمكن القول إن سلماوي قد طوع في مسرحية (فوت علينا بكرة) مسرح العبث الغربي، ليجعله مسرحاً عبثياً، وتعبيرياً، وواقعياً مصرياً، يتناسب ويرتبط بالواقع المصري والعربي بشكل عام، حيث قدم لنا مسرحية كوميدية سياسية صادقة، كما استخدم قيماً درامية كالرمز، والقناع، والصراع، وصياغة العلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، واستخدام لغة سوية متوازية في مواقف غير سوية، وغير متوازنة، من خلال إطار كوميدي هادف ذو دلالات سياسية، إلى جانب الاعتماد على أساليب المسرح التعبيري من مبالغة، وتعبير كاريكاتورى، والانطلاق من شخصية محورية، ليحقق أثراً درامياً كوميدياً كبيراً، ليصدم المتلقي من أجل أن يتخذ موقفاً مما يحدث أمامه، ويعيد صياغة واقعه، والثورة عليه، والسعى إلى تغييره بطريقة تكفل له الحياة السعيدة.

وتعلق الدكتورة نهاد صليحة على ذلك بقولها: "لقد بدأ محمد سلماوي مشواره المسرحي بمسرحيتين من نوع الفصل الواحد، هما (فوت علينا بكرة) و(اللى بعده)، فكلتاهما تمثلان تجربة جديدة في مزج الأسلوبين الواقعي والتعبيري، بهدف خلق مسرح سياسي ساخن، يواكب الواقع القومي المعاصر، ويناقش مشاكله وقضاياه بصورة شبه وثائقية"[1].

فالإبداع المسرحي هو أحد أهم أعمدة الثقافة القومية، كما أنه عبارة عن رسالة لا تكتب لها الحياة إلا إذا تفاعلت مع الواقع، وتلقاها المتلقى، وتأثر بها تأثراً يدفعه إلى تطوير عقله ووجدانه، وتغيير سلو كه، وتغيير ذاته، وذات المجتمع نحو حياة أفضل، وهذا ما جسده محمد سلماوي في هذه المسرحية.

[1] د. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص٢٠.

الخاتمـــة

الحمد لله الذي به تتم النعم، وتكتمل الصالحات، أما بعد:

يتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن المسرح يعد ثقافة وفكر المجتمع الذي يعيش فيه، كما أنه نتاج العملية الثقافية، حيث له دور وفاعلية في تشكيل القيم، فعن طريقه يتم طرح القيم والأفكار على المجتمع، من خلال الكاتب الذي يختار المشكلة، ويبنى الشخصيات، ويختار عناصر الصراع، وما إلى ذلك. كما أن الأدب بغير القيم الفنية والجمالية لا يفقد طابعه الجمالي فحسب، بل يفقد أيضاً فاعليته.

وقد مر المجتمع المصري بالعديد من التطورات والتحولات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية التي أثرت في البنية الاجتماعية تأثيراً كبيراً، كان له صدى على النظم الاجتماعية، والبناء الاجتماعي، وبالتالي على القيم، وعلى شبكة العلاقات الاجتماعية. حيث تناول المسرح هذه الأحداث المهمة التي مرت بها مصر لمواكبة تطور المجتمع المصري، ومواكبة الثورة التي حاولت أن تخلق مجتمعاً جديداً، يبحث عن حريته واستقلاله، فاهتمت في بدايتها ببعث حركة مسرحية تواكب هذا التغير الثوري، بإنشائها عدة مسارح، وتشجيع الأدباء، والمؤلفين، والفنانين المسرحيين، للتعبير عن قضايا المجتمع، والنهوض بالأمة.

وربطت هذه الأحداث، والتغيرات السياسية، والاجتماعية المتلاحقة كاتب الدراما بمجتمعه وقضاياه، وأمدته بشحنة تفاعلت في ضميره، وتشكلت في وجدانه وفكره، فخرجت أعمال مهمة، ستظل وثائق فنية، تحمل ملامح الواقع، ودلالات التحول والأحداث التي مرت بها مصر.

وبدأت حركة ازدهار حقيقية، لفتت النظر إلى المسرح، بوصفه منارة ثقافية معبرة عن الواقع، كما أثرت الثورة على البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، فغيرت من الأدوار الاجتماعية لأبناء الطبقات والفئات المختلفة من أبناء الشعب، وحاولت أن تحل الصراع الطبقي، وإذابة ما بين الطبقات من فروق، من خلال القوانين، والتشريعات الاقتصادية والسياسية. كما أحدثت تطوراً في المناخ الفني والأدبي في مصر.

وكان من آثار الحراك القيمي الذي أحدثته الثورة، ما نلاحظه لدى المثقفين والكتاب. حيث فجرت الثورة لديهم إحساسهم بمصريتهم، والرغبة في الانتماء إلى تراثهم الحضاري والشعبي، والاهتمام بقضايا الشعب وطموحاته.

كما نلاحظ الحراك القيمي أيضاً من خلال تطور الحركة المسرحية نفسها، من خلال الاستفادة من الانفتاح الثقافي على البنيات الفكرية المختلفة الذي أتاحته الثورة، بإرسال البعثات من الطلاب والدارسين إلى الخارج، واستحضار أحدث المناهج والتقنيات إلى مصر. فكان نتيجة ذلك المسرح الطليعي أو مسرح العبث، والمسرح التسجيلي لبيترفايس، والمسرح الملحمي لبريخت، والمسرح الوجودي لسارتر، والمسرح الشامل، والمسرح التجريبي الذي كان ولا يزال معملاً للتفريخ، حيث أخرج نجوماً في التأليف، والتمثيل، والإخراج.

ومن خلال رصد حركة التغير الاجتماعي والقيمي في المجتمع المصري منذ منتصف الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، نلاحظ أن كتاب المسرح في تلك الفترة قد تعرضوا من خلال مسرحياتهم لتلك المتغيرات. فعلى سبيل المثال لا الحصر كانت مسرحية (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) لنعمان عاشور، و(المحروسة) و(السبنسة) و(كفر البطيخ) لسعد الدين وهبه، و(الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم، و(على جناح التبريزي وتابعه قفة) لألفريد فرج، و(القضية) و(الأرانب) للطفي الخولي، و(الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي ...الخ.

ونتيجة لكل هذه التطورات التي حدثت للمجتمع المصري كان لابد أن تبدأ الحركة المصرية بداية واقعية لاعتبارات كثيرة، منها: أن هذه الحركة ولدت في جو عنيف من الثورة ضد الاستعمار الإنجليزي، وضد وضع اجتماعي ظالم، إلا أن هذا الاتجاه الواقعي قد تعرض لأزمة لها العديد من المظاهر من أهمها: التغيير السريع لمشاكل المجتمع، وانحراف مجموعة كبيرة من الكتاب إلى الاتجاه الرمزي، خوفاً من الرقابة، حيث كان انحرافهم في تلك الفترة عن الواقعية معادلاً لانحراف الثورة عن طريقها وطموحاتها الأولى، لظهور كثير من المعوقات، وعلى رأسها مراكز القوى، ودعاة الاشتراكية الذين اتخذوا منها شعاراً غير قابل للتنفيذ.

وبما أن المسرح كان ولا يزال ملتصقاً بالسياسة. فقد شهد العالم دعوات للمسرح السياسي، منها لإيرفين بيسكاتور، من خلال استخدامه للوسائل الفنية للتغريب، وبرتولد بريشت بمسرحه الملحمي القائم على فكرة التغريب، وكذلك بيترفايس رائد المسرح التسجيلي، من خلال اهتمامه بالوثائق، والإحصائيات، والتقارير، وكل ما من شأنه إظهار الحقيقة عارية، لدفع المتلقي للاقتناع الكامل، واتخاذ موقف مناسب إزاء القضايا المطروحة أمامه. ومسرح الصحف الحية في أمريكا، والذي يعتمد على مسرحة الأحداث المهمة، سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، من تلك التي تظهر في الصحف اليومية، بهدف التأثير في المتلقي، وكذلك المسرح الحي في أمريكا، والذي طرحه الزوجان جوليان بيك وجوديث مالينا، حيث عملا على إدانة كل ما هو فاسد في المجتمع الأمريكي والمجتمعات الرأسمالية، ودعوا إلى الحرية الفوضوية المطلقة، إلى جانب بعض الحركات المسرحية الأخرى، كمسرح الشارع، والمسرح المفتوح في أمريكا.

لذا يمكن القول إن المسرح السياسي كان إفرازاً تاريخياً، ظهر في أزمنة المعاناة، وهو مسرح وإن اختلفت تجلياته، فهو ذو أهداف متقاربة، لا تختلف فيما

بينها إلا اختلافات طفيفة، لكن يبقى الهدف الأساسي عنده هو التحريض بإثارة الوعي في سبيل التغيير.

من خلال التعريفات والمفاهيم الخاصة بالمسرح السياسي في العالم، تكونت شخصية المسرح السياسي في مصر والعالم العربي. فلم يعرف المسرح العربي قبل هزيمة ١٩٦٧ ما اصطلح على تسميته بالمسرح السياسي بالقوة نفسها التي عرف بها منذ أن عمقت الهزيمة إحساس المؤلف والفنان المصري بمسئوليته تجاه جمهوره، وعروبته، حيث كان يتوجس قبل الهزيمة من معالجة القضايا السياسية، ويستبدل بها قضايا أخرى اجتماعية، أو تاريخية، إلى جانب أن المسرح السياسي لم يكن معروفاً بالشكل الذي ظهر عليه بعد النكسة رغم شيوعه قبل ذلك بكثير في المسرح العالمي.

لذلك بدأت تظهر دعوات في مصر، تحاول عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسي في العالم أن توجد شكلاً مغايراً لهذا المسرح، يناسب ذاكرة ووعي المتفرج المصري، على اعتبار أن المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير. لإيقاظها وإثارتها، وتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلات القائمة. كما أن للمسرح السياسي وظيفته القومية، حيث يعبر عن القضايا الوطنية والقومية، ويعتبر أحد أدوات التوعية، ويحمل في ذاته دعوة إلى التغيير، وهذه هي رسالة المسرح السياسي الأساسية.

وقد كانت نكسة ١٩٦٧ مرحلة مهمة في تاريخ الشعب المصري، حيث بدأ التحول العميق في هذه المرحلة، وقد احتلت القضية السياسية مكان الصدارة، كما توارى الصراع الاجتماعي – بعض الشيء – ليفسح المجال لصراع أكثر إلحاحاً، هو الصراع السياسي، سواء داخل النخبة الحاكمة، أو بين الحاكم والمحكوم، أو في الصراع الخارجي.

وتفاعل المثقفون وكتاب المسرح مع الناس في مسيرة الحشد والمواجهة، رداً على روح الإحباط التي سادت، حيث كان ذلك إيذاناً بدخول المسرحيين ساحة

المواجهة السياسية بشكل أعمق من خلال التأليف، والإخراج، وتقديم العروض التي تجسد الهم السياسي الوطني والقومي.

كما بدأت بعد النكسة مباشرة محاولات عديدة لتقديم نوع من المسرح السياسي المباشر الذي يعتمد على التوثيق، والخروج على الشكل الدرامي التقليدي، في تركيبة تقع ما بين المسرح الملحمي البريختي، والمسرح الوثائقي، حيث كانت الظروف أكثر استعداداً لتقبل مثل هذا المسرح. فقد طرح الكتاب تعبير المسرح التسجيلي أو الوثائقي، بعد أن تم عرض مسرحية (الغول) لبيترفايس، إخراج الفنان والمخرج المسرحي أحمد زكي، وقد كانت أول مسرح سياسي مباشر في مصر، حيث حفزت المؤلفين، والمخرجين على الأداء بشكل جيد، وساعدت على إرساء معايير واتجاهات جديدة لمفهوم المسرح السياسي، من خلال اعتماده على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص، وغناء، ومايم.

ثم غلب على معظم الأعمال المسرحية ذات المحتوى السياسي بعد ذلك سمة التناول غير المباشر، فكان الإبعاد الزماني والمكاني—حيناً— والتجريد – حيناً آخر – والرمز في معظم الأحيان. كما اتسمت تلك الأعمال بكونها لا تجسد أشخاصاً واقعية حقيقية – على الأقل من الناحية الشكلية والمباشرة – وإنما اتخذت شخوصها من الشخصيات التاريخية، والأسطورية، والخيالية.

وفي المقابل انتشر المسرح التجاري في أسوأ صوره في تلك الفترة، نتيجة لحالة الانفصام التي مزقت الوجدان المصري، وأفقدته الإيمان بالكثير من القيم، وازدهار مسرح الكباريه، هروباً من مواجهة النفس، ومن الواقع المؤلم.

إلا أنه رغم ذلك، فقد كانت هناك مسرحيات استطاعت أن تتجاوز النكسة، من خلال التزام كتابها، وإيمانهم برسالة المسرح الجادة، حيث استطاعوا جمع

شتات أنفسهم، وتقوية إحساسهم بشخصيتهم الحضارية المستمدة من تراثهم الحضاري، والثقافي، والقومي. فتناولوا الكثير من القضايا الوطنية والقومية ذات الموضوعات الجادة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، عبد الرحمن الشرقاوي، وألفريد فرج، ومحمود دياب، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من الكتاب الجادين.

وقد بدأ المسرح السياسي في مصر يأخذ شكله الحقيقي بعد عام ١٩٦٧، في ظروف تتالت فيها الانكسارات القومية على الصعيد العربي، فتناول القضايا السياسية المباشرة، حيث أخذ يعالجها، ويصورها، ويطالب بتجاوز النكسة، وبناء نهضة جديدة تشكل كل مناحي الحياة.

وهكذا بدأ المسرح المصري بعد هذا التاريخ في إعادة اكتشاف الواقع، والمساهمة في تغييره، من خلال مسرحيات تحمل فكراً في شكل جديد، فقد استفاد من أحدث التيارات الغربية في فن كتابة المسرحية ومناهجها، فظهرت مسرحيات مثل (الفتى مهران) للشرقاوي، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(المسامير) لسعد الدين وهبه، و(العرضحالجي) لميخائيل رومان، و(المخططين) ليوسف إدريس، والذي استخدم خلالها قيماً درامية، حيث إن الدراما التحريضية عند إدريس هي موجهة أساساً إلى المجموع لا إلى أفراد، كما أن مسرحه يرتفع عن مجرد التعبير عن أزمة ما داخل نظام بعينه من النظم، بل حاول أن يقدم حلاً شاملاً لأزمة العالم كله، من خلال اعتماده على قيم درامية، لاستفزاز المتلقي، وتنويره، ودعوته إلى إعمال عقله وفكره فيما يحدث أمامه.

أما ألفريد فرج في مسرحية (النار والزيتون)، فقد استخدم الشكل التسجيلي للمسرحية، من حيث استخدامه لمعظم عناصر المسرح الشامل، ومعظم عناصر كسر الإيهام من تمثيل صامت، واستخدام الأفلام السينمائية، والغناء، والرقص، والأقنعة، والوثائق، واللافتات، والصور، والإحصائيات، وكل وسائل

العرض. فقد اعتمد مثلاً على الوثائق التاريخية ومناقشتها، كما اعتمد على كثير من مقومات التكنيك الملحمي في التغريب، والقفز في الزمان والمكان، متخذاً أقصر السبل للتأثير بالأفكار المجردة، وكذلك تخلص من الحاجز الرابع، وتوظيف الحلم كوسيلة تعبيرية، لتكثيف العلاقات الدرامية، وتعقيدها، وتصعيد الخط الدرامي، وكذلك الاستدعاء الدرامي للشخصيات، بتعريف أنفسهم، وهي سمة من سمات المسرح السياسي، لكسر الإيهام، وشد انتباه المشاهدين، إضافة إلى تأييد البعد التاريخي، والاعتماد على فكرة التناقض، حيث تمثل كل هذه قيماً درامية تتيح للمشاهد مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، من أجل أن يتخذ موقفاً ما بشأنه، ويجعله في حالة يقظة وتفكير دائمين.

كما يمكن القول إن مسرحية (النار والزيتون) قد اشتملت على ثلاثة مستويات هي: المستوى التسجيلي أو الوثائقي، والذي يقدم أبعاد القضية في ماضيها وحاضرها، والمستوى الواقعي، والمستوى التعبيري الذي يتحول بمقتضاه الفرد، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله، والذي يختلط بمقتضاه الخاص بالعام، والحلم بالحقيقة، في محاولة لإضفاء صفة العمومية على كل ما هو خاص.

لذا فقد استطاع مسرح الستينيات وخاصة ما بعد عام ١٩٦٧ أن يشكل قيماً فنية درامية، حملت روحاً جديدة، هي روح النمو والنهوض، ومثلت واقعاً جديداً، هو واقع التغير والانتقال في الفكر والحياة. إلا أن معظم كتاب الستينيات قد توقفوا عن العطاء طيلة فترة السبعينيات أو معظمها؛ لأنهم افتقدوا نوع المناخ نفسه الذي أبدعوا فيه، بسبب الرقابة على المسرحيات، حيث إنه بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وما حدث بعدها من قرارات مفاجئة، جعلت من المستحيل – في تلك الفترة – على المثقف أن يستوعبها، ويفرزها في عمل فني ناضج، كما أفقدت الفكر

المصري توازنه، حيث أصبح ذلك الفكر يجري لاهثاً وراء القرار السياسي، بدلاً من أن يكون الأرضية الفكرية التي تمهد لهذا القرار، وتعطيه شرعيته.

لذلك تحولت كثير من الأعمال إلى جهود فردية، إلى جانب منع العديد من المسرحيات من العرض، مثل مسرحية (باب الفتوح) و(رسول من قرية تميرة) لمحمود دياب، و(الأستاذ) لسعد الدين وهبه، و(الغول) لبيترفايس، إلى جانب منع أسماء معينة من الكتابة للمسرح، حيث أثر كل هذا في مسرح السبعينيات، حيث ازدهر المسرح التجاري، والابتعاد في كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية، وسيطر مسرح القطاع الخاص في مصر، وخاصة في فترة السبعينيات وما بعدها، وأصبح الاهتمام منصباً على النجم، كما اهتم مسرح الدولة بالمسرحيات الممصرة، أو المترجمة، أو اللجوء إلى التجريب.

وعلى الرغم من ذلك، فقد تصدى بعض كتاب السبعينيات لمهمة شاقة وعسيرة، حيث استطاعوا من خلال مسرحهم أن يشكلوا قيماً درامية، فقاتلوا باستماتة لكي يستمر للمسرح تألقه، ولكي تبقى الكلمة الجادة مستمرة فوق خشبة المسرح إزاء تيار الغثاثة التجاري، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، ومحمود دياب، ومحمد سلماوي، وغيرهم.

فعبد الرحمن الشرقاوي من خلال مسرحية (وطني عكا)، اعتمد على قاعدة المسرح الملحمي بشكل مباشر، واستخدم وسائل فنية مختلفة منها: الصياغة المباشرة، والرمز، والتهكم، والسخرية. كما استخدم بعض تكنيكات المسرح التسجيلي، عندما استعان في عرض قضيته بما يشبه الريبورتاج الصحفي التقابلي، أو التقطيع المتوازي للأحداث بين المعسكرين، أو إشارته فيما بين الأقواس لإمكانية الاستعانة ببعض الوسائل التوضيحية، كالسينما، والفانوس السحري، وصور تلهي الناس

بالشراء، وصور الوفود الرسمية وغيرها. حيث إن كل هذه اللقطات المتقطعة تهدف إلى تسجيل حالة المجتمع قبيل الحرب.

كما أن الخط الثوري عند الشرقاوي لا يغفل التأثير على المتلقي، حيث إن هدفه هو الدفاع عن القيم، من خلال الدفاع عن حق الإنسان في حياة عادلة، وتأكيد قدرة الإنسان على أن يصنع لنفسه الواقع الأفضل.

أما محمود دياب من خلال مسرحية (رسول من قرية تميرة) فقد لجأ إلى إحداث التوتر، وازدياد حدة الصراع، من خلال اعتماده على مجموعة العلاقات المعقدة الداخلية منها والخارجية، حيث تعتبر هذه المسرحية من المسرح السياسي التنويري، كما تنم عن وعي ثقافي، وسياسي، واجتماعي عميق، اعتمد فيها الكاتب على إغناء الصراع الداخلي والخارجي. وقد كان الصراع في المسرحية في حركة دائبة، إلى جانب تأكيده على قيمة الديمقراطية والحرية، وقيمة النضال ضد الاستعمار الخارجي، والعدو الداخلي، من خلال التأكيد على حرية الفرد والجماعة، من أجل حرية الوطن. كما أنه أنهى المسرحية نهاية مفتوحة، من أجل استفزاز المتلقي، ودفعه إلى إعمال تفكيره لطرح الحلول المناسبة لما يطرح أمامه.

كما وظف محمد سلماوي في مسرحية (فوت علينا بكرة) كافة أساليب المسرح التعبيري، من مبالغة، وتعبير كاريكاتوري، والانطلاق من شخصية محورية، وصياغة للعلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، وهي قيم درامية استخدمها الكاتب من أجل خلق صدمة شعورية/ فكرية، تدفع المتلقي إلى إعادة النظر في حياته، ورؤية ما اعتاد أن يعيشه بمنظور جديد، كما يدفعه إلى إعادة التفكير، فيما عاشه ويعايشه، للثورة عليه، والسعي إلى تغييره.

لذا فقد اقترب الكاتب بنقده للواقع المصري، ونقل معاناة الشخصيات العادية البسيطة، ورصد علاقاتها الإنسانية إلى ما يسمى بمسرح الاحتجاج السياسي،

حيث استخدام الرمز، والصراع، وكذلك اعتماده على القناع، لقدرته على إعطاء الوجه حين ارتدائه قدرة عالية في اتخاذ الكثير من مظاهر الاستهزاء، أو التهكم، أو السخرية، أو أن يضع الإنسان في حالة غير حالته، ليحقق بذلك أثراً درامياً كوميدياً كبيراً، ولكنها كوميديا سوداء.

وقد استخدم الكاتب في المسرحية لغة سوية متوازنة في مواقف غير سوية وغير متوازنة، من خلال إطار كوميدي هادف، ذو دلالات سياسية، كما استطاع أن يطوع مسرح العبث الغربي ليجعله مسرحاً عبثياً تعبيرياً واقعياً مصرياً، يتناسب ويرتبط بالواقع المصري والعربي بشكل عام.

ويمكن القول إن مسرح ما بعد نكسة ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات قد اعتمد على العودة إلى التاريخ العربي وأبطاله، حيث اعتمد معظم كتاب مسرح الإسقاط السياسي على الإبعاد التاريخي، معتمدين على حوادث التاريخ العربي لإسقاطه على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش.

وبعد، فإن الفن هو نبت طبيعي، حيث ينشد تزكية القيم الإنسانية والاجتماعية بشكل عام، كما إن كل محاولة لكشف النقاب عن المسرح وإمكانيات تأثيره، وتشكيله للقيم يجب أن تبدأ من المجتمع الذي يوجد فيه المسرح، والمجتمع الذي تنعكس عليه أعمال المسرح وإليه توجه. فالمسرح هو مؤسسة ثقافية تسهم في بناء الإنسان، وتعزز لديه القيم الروحية، والأخلاقية، والجمالية، والثوابت المبدئية، وتقيم معنى لأن نعيش، ونتجدد، ونتفاعل مع الإبداع، وهذا ما أكد عليه كتاب المسرح السياسي الجاديـــن، فهو سجل للأحداث السياسية، والتحولات الاجتماعية، حيث من خلاله، وعلى خشبته تتجسد حياة فئات الشعب المتنوعة، وطبقاته المتعددة.

كما أن نهوض المسرح ونكوصه مرتبط بالحرية والديمقراطية، حيث إنه في فترات المد الثوري، وانتعاش الحركات الوطنية المطالبة بالاستقلال والحرية كان

المسرح يشهد انتعاشاً، وازدهاراً، بينما كانت الحركة المسرحية تنتكس مع انحسار المد الثوري، وفترات الكبت السياسي.

وفي النهاية يمكن القول إن الأحداث الكبرى والمهمة التي حدثت للمجتمع المصري من نكسة ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينيات وما تلاها من تطورات وأحداث، أدت إلى استلهام كتاب المسرح من هذه الأحداث صياغات وقيم درامية، تحمل فكراً وطنياً إنسانياً، قادراً على خلق التنوير المطلوب، وهو أحد وظائف المسرح بشكل عام، والسياسي منه بشكل خاص. كما جاءت موضوعاتهم لتشكل منطلقاً للبحث في مشكلات الواقع، ودور الإنسان في قيادة التحولات، سواء أكانت هذه التحولات اجتماعية، أو اقتصادية، أو سياسية، مازجة فيها دور المثقف في قيادة هذه التحولات، باعتباره داعية، وعنصراً فعالاً في بناء واقع إنساني جديد.

المصـادر والمراجـع

أولاً: المسرحيات:

١) ألفريد فرج: على جناح التبريزى وتابعه قفة (مؤلفات ألفريد فرج) الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.

٢) ــــــــــ: النار والزيتون (مؤلفات ألفريد فرج) (٦) الهيئة المصرية العامـة للكتاب، ١٩٨٩.

٣) ــــــــــ: ثورة الحجارة، مسرحية عن انتفاضة الشعب الفلسطينى، الـدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠١.

٤) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠.

٥) ــــــــــ: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.

٦) سعد الدين وهبة: المحروسة، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشـر، ١٩٦٥.

٧) ــــــــــ: السبنسة، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشـر، القاهرة ١٩٦٦.

٨) ــــــــــ: كفر البطيخ، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر، ع١٤٣، ١٩٦٦.

٩) ــــــــــ: سكة السلامة، الكتاب الماسى: دار الكاتب العربى للطباعة، والنشر ع ١٤٨، القاهرة ١٩٦٧.

١٠) ــــــــــ: كوبرى الناموس، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

١١) ــــــــــــ: ٧ سواقى، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٦٩.
١٢) سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة (مج٣) دار الأهالى للنشر والتوزيع ، ط١، ١٩٩٦.
١٣) د. سمير سرحان : ملك يبحث عن وظيفة، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧.
١٤) صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.
١٥) ــــــــــــ: بعد أن يموت الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.
١٦) عبد الرحمن الشرقاوى: وطنى عكا، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٧٠.
١٧) لطفى الخولي: الأرانب، الهيئة العامة، للكتاب، ١٩٨٨.
١٨) ــــــــــــ: القضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
١٩) محمد سلماوى: فوت علينا بكرة، دار الوفاء للنشر ، القاهرة ١٩٨٣.
٢٠) محمود دياب: باب الفتوح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤.
٢١) ــــــــــــ: رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٥.
٢٢) ميخائيل رومان: إيزيس حبيبتى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦.
٢٣) نجيب سرور: الحكم قبل المداولة (الأعمال الكاملة) (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٢٤) نعمان عاشور: الأعمال الكاملة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
٢٥) د. يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، (د.ت).

ثانيا، المراجع،

د. إبراهيم بيومى مدكور: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ١٩٨٥.

د. أحمد العشرى: مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

ـــــــــــــ: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، ط٢، ١٩٩٢ دار المعارف.

د. أحمد النكاوى: التغير والبناء الاجتماعى، مكتبة القاهرة الحديثة، ج١، ١٩٦٨.

د. أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) ج[١]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

ـــــــــــــ: اتجاهات المسرح المعاصر(دراسات فى الصورة الإبداعية) ج[٢]، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

د. أحمد شمس الدين الحجاجى: العرب وفن المسرح، ط٢، الكويت، دار العروبة (د.ت).

د. أحمد صقر: دراسات فى المسرح العربى الكوميدى المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب ١٩٩٩.

أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩.

١١) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.

١٢) أوجستو بوال: مسرح المقهورين، ج١+ج٢، ترجمة: د. أسامة أبو طالب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩١.

١٣) إيفان لوارد: السلام والرأى، ترجمة محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦.

١٤) د. بهجت إبراهيم دسوقى: مصر عبر الزمان، مكتبة روز اليوسف، القاهرة (د.ت).

١٥) بيتر إيدين: المسرح المعارض، ترجمة: حامد غانم ، أكاديمية الفنون.

١٦) جلال العشرى: تياترو فى النقد المسرحى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.

١٧) د. جمال مجدى حسنين: ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقى، الدار الثقافية ١٩٧٨.

١٨) جون جاستر: المسرح فى مفترق طرق، ترجمة: سامى خشبة، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧.

١٩) جون. هـ. ديفز: السلام المراوغ، ترجمة: محمد فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٠.

٢٠) جيروم ستولنتز: النقد الفنى، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

٢١) د. حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢.

٢٢) د. حليم بركات: المجتمع العربى المعاصر– بحث استطلاع اجتماعى، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٧، بيروت ٢٠٠١.

٢٣) خليل الجيزاوى: مسرح المواجهة، قراءة فى مسرح محمد سلماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٢٤) رجاء عيد: فلسفة الالتزام فى النقد الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.

٢٥) د. رشاد رشدى: مقالات فى النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٧.

٢٦) د. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ – ١٩٥٠، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.

٢٧) ــــــــــــــ: الصحافة اليسارية فى مصر ١٩٢٥ – ١٩٤٨، مكتبة مدبولى، ط٢، ١٩٧٧.

٢٨) روجرم. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٨٧.

٢٩) د. سامى سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبى المعاصر(قراءات نقدية)، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة ٢٠٠٣.

٣٠) د. سامية أحمد أسعد: فى الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.

٣١) د. سعد أبو الرضا: فى الدراما (اللغة والوظيفة) منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩.

٣٢) ــــــــــــــ: التعبير الدرامي (دراسة نصية) ط٣، المجموعة المتحدة للطباعة ١٩٩٨.

٣٣) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٣٤) سعد الله ونوس: بيانات المسرح عربى جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.

٣٥) د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني فى أدب المسرح العربى المعاصر فى مصر، دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٠.

٣٦) د. سمير سرحان: المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٣٧) السيد ياسين: الشخصية العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٨١.

٣٨) د. شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

٣٩) ــــــــــــ: الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٧١.

٤٠) صلاح الدين المنجد: أعمدة النكبة، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت ١٩٦٨.

٤١) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٨٧.

٤٢) ــــــــــــ: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٢.

٤٣) د. عاطف وصفى: الثقافة والشخصية (الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.

٤٤) د. عبد الباسط عبد المعطى: الصراع الطبقى فى القرية المصرية، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧.

٤٥) عبد الحميد يونس: الحكايات الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة ١٩٦٨.

٤٦) ــــــــــــ: دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.

٤٧) عبد الرحمن أبو عوف: فصول فى النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

٤٨) د. عبد العاطى كيوان: هزيمة ١٩٦٧ فى الشعر العربى فى مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ٢٠٠١.

٤٩) د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧١.

٥٠) عبد الغني داوود: الأداء السياسي فى مسرح الستينيات، مكتبة الشباب، والهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.

٥١) د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٨.

٥٢) عبد المجيد شكرى: المسرح كوسيلة اتصال جماهيرى، العربى للنشر والتوزيع. ١٩٩٣.

٥٣) د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٠.

٥٤) عصام الدين أبو العلا: نظرية أرسطو طاليس فى الكوميديا، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩٣.

٥٥) د. على الدين هلال: تكوين إسرائيل، دراسة فى المجتمع الصهيونى، دار الهلال (د.ت).

٥٦) د. على الراعي: مسرح الدم والدموع، دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية، مطبوعات الجديد، ١٩٧٣.

٥٧) ــــــــــــ: فنون الكوميديا.

٥٨) د. غلى عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربى، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦.

٥٩) عماد الدين إسماعيل وآخرون: قيمنا الاجتماعية وأثرها فى تكوين الشخصية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٢.

٦٠) د. غسان غنيم: المسرح السياسى فى سوريا (١٩٦٧ – ١٩٩٠) منشورات دار علاء الدين، ط١، دمشق ١٩٩٦.

٦١) فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصرى، دار الفكر المعاصر، (د.ت).

٦٢) ــــــــــــــ: من أوراق التسعينيات (نفق معتم ومصابيح قليلة) المركز المصرى العربى للصحافة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

٦٣) ــــــــــــــ: غروب شمس الحلم (من أوراق نهاية القرن) الدار الثقافية للنشر، ط١ ، القاهرة ٢٠٠٢.

٦٤) ــــــــــــــ: فى المسرح المصرى – تجريب وتخريب.

٦٥) فتحى العشرى: دقات المسرح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣.

٦٦) فتحى غانم: الفن فى حياتنا، روز اليوسف، الكتاب الذهبى ١٩٦٦.

٦٧) فردب. ميليت – وجير الدايدس بنتلى: فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٦٨) د. فوزى فهمى: محاضرات فى سوسيولوجية المسرح، المعهد العالى للنقد الفنى.

٦٩) د. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، الهيئة العامة، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣.

٧٠) قايد دياب قايد: فن المسرح عند الفريد فرج، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

٧١) قسطنطين زريق: معنى النكبة مجدداً، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.

٧٢) كارل ماركس: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

٧٣) د. كامل زهيرى: مواقف ومنازعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

٧٤) د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢.

٧٥) د. كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١.

٧٦) لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣.

٧٧) د. لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.

٧٨) محمد حسن عبد الله: مسرح محمود دياب (القضية والبناء الفنى). دار الثقافة الجديدة، ط١، ١٩٩٨.

٧٩) محمد حمدى إبراهيم: دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧.

٨٠) د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع فى مائة عام، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٨.

٨١) د. محمد عبد العزيز موافي: المسرحية الشعرية بعد شوقى.

٨٢) محمد عزيز الحبابى: من الحريات إلى التحرر، دار المعارف (د.ت).

٨٣) د. محمد مندور: المسرح، نهضة مصر، (د.ت).

٨٤) ــــــــــ: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، (د.ت).

٨٥) د. محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٦.

٨٦) د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٧٣.

٨٧) د. محمود حمدى زقزوق: الإنسان والقيم فى التصور الإسلامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٨٨) د. محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٢.

٨٩) د. مدحت الجيار، البحث عن النص فى المسرح العربى، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ١٩٩٥.

٩٠) د. مصطفى عبد الغنى: الشرقاوى متمرداً، الدلالة الذاتية والاجتماعية، مؤسسة التعاون للطبع والنشر ١٩٨٧.

٩١) ـــــــــــــ: المسرح المصرى فى الثمانينيات (دراسة فى النص المسرحى) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٥.

٩٢) د. نادية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ – ١٩٦٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

٩٣) د. نادية رؤوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩.

٩٤) د. نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٩٥) نعمان عاشور: المسرح حياتى، القاهرة للثقافة العربية ١٩٧٥.

٩٦) ـــــــــــــ: المسرح والسياسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٩٧) نعيم عطية : العبث والواقع، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

٩٨) د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٩٩) ـــــــــــــ: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩.

١٠٠) يورى دافيدوف: الثورة والفن فى القرن العشرين، ترجمة: سامى الرزاز، ط١، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨.

قائمــة الدوريات

١) د. أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مجلة المسرح، ع١٣، السنة الثانية، أغسطس ١٩٨٢.

٢) ــــــــــ: مسرح الستينيات، وفترة الازدهار، مجلة المسرح، ع١٦، السنة الثانية، ديسمبر ١٩٨٢.

٣) د. أحمد زكى: المسرح العالمى واستراتيجية جديدة لمسرحنا المعاصر، مجلة المسرح، ع١٠، السنة الأولى، ابريل ١٩٨٢.

٤) أحمد سخسوس: حوار مع مؤسس مسرح المقهورين (أوجستوبوال)، مجلة الفنون، السنة التاسعة، ع٣٤/٣٥ مايو ١٩٨٨.

٥) ألفريد فرج: حديثة عن الفن المسرحى من خلال تجاربه، مجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢.

٦) أمير اسكندر: قراءة لمسرحية المخططين، مجلة المسرح، ع٦٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، يونيو ١٩٦٩.

٧) أمين العيوطى: الشخصية بين الرواية والمسرحية، مجلة المسرح، أكتوبر ١٩٦٤.

٨) ــــــــــ: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسرح، ع١٩، يوليو ١٩٦٥.

٩) برتولدبريشت: الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة د. فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، ع٢٠/ع٢١/ع٢٢، ١٩٦٥.

١٠) جلال العشرى: تجديد ذكرى الوافد الذى رحل (ميخائيل رومان) مجلة المسرح، ع١٥، السنة الثانية، أكتوبر/ نوفمبر ١٩٨٢.

١١) جمال عبد المقصود: الرقابة والمسرح، مجلة المسرح، ع٩ ، السنة الأولى، مارس ١٩٨٢.

١٢) حسن عطية: فوت علينا بكرة بين العبثية والتعبيرية، مجلة المسرح، ع٢٢، السنة الثانية. مارس ١٩٨٤.

١٣) د. حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية فى مصر، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ع١، الكويت ١٩٨٤.

١٤) د. رجاء النقاش: باب الفتوح (المسرح من أجل الحرية) مجلة تراث المسرح، سبتمبر ٢٠٠٢.

١٥) د. رشاد عبد الله الشامى: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦.

١٦) سامى خشبة: ٧ سواقي بين النقد الاجتماعى وتلقائية الفكر، مجلة المسرح، أبريل ١٩٦٩.

١٧) د. سامية أحمد أسعد: المسرح السياسي عند سارتر وكامى، ع٦٧، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٩.

١٨) د. سمير سرحان: بين عقل الشعب وجسده، مجلة المسرح، ع٣، سبتمبر ١٩٧٩.

١٩) ــــــــــــ: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مجلة المسرح، ع٧، السنة الأولى، ديسمبر ١٩٨١/ يناير ١٩٨٢.

٢٠) صبرى حافظ: حول مسرحية وطنى عكا، مجلة الأداب، يونيو ١٩٧٠.

٢١) صبرى حافظ: مسرح ما بعد يونيو (أبعاد المأساة) مجلة المسرح، ع٦٨، ديسمبر ١٩٦٩.

٢٢) عبد الحميد يونس: المسرح والجمهور، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٧، أبريل ١٩٨٠.

٢٣) عبد الرحمن الشرقاوى: حديثة لمجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩.

٢٤) د. عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحى، مجلة إبداع، ع٢، السنة الثانية. فبراير ١٩٨٤.

٢٥) عدلى الدهيبى: مسرح الإسقاط السياسى، مجلة الفنون، السنة الرابعة، ع١٧، يناير/ فبراير، ١٩٨٣.

٢٦) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث فى المسرح، مجلة فصول، مج١ ، ع١. القاهرة:، اكتوبر ١٩٨٠.

٢٧) د. على الراعى: التاريخ العربى والمسرح، بحث مقدم فى ندوة التراث العلمى والمسرح، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٨٣.

٢٨) ــــــــــ: المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، ط٢، أغسطس/آب ١٩٩٩.

٢٩) فؤاد دوارة: المسامير استجابة مباشرة للنكبة، مجلة المسرح، مارس، أبريل ١٩٦٩.

٣٠) ــــــــــ: مسرح السبعينيات، مجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل/ مايو/ يونيو، القاهرة ١٩٨٢.

٣١) فاضل سودانى، تسييس المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع٤٧، يوليو ٢٠٠١.

٣٢) فتحى سلامة: المسرح وأزمة الثقافة، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٢، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، والسينمائية والموسيقية، نوفمبر ١٩٧٩.

٣٣) كلمة العدد: من أعلام المسرح (رشاد رشدى) مجلة المسرح، ع ٣١، وزارة الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٦٦.

٣٤) د. لطيفة الزيات: وطنى عكا – خطان لا يلتقيان فى تتابع العرض المسرحى، مجلة المسرح، ع٦٩، يناير ١٩٧٠.

٣٥) ــــــــــ: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية، مجلة تراث المسرح، المركز القومى للمسرح، ع٣، سبتمبر ٢٠٠٢.

٣٦) ماجد السامرائى: المسرح فى واقعه الراهن، مجلة المسرح والسينما، ع٧ + ع٨، بغداد آذار ١٩٧٣.

٣٧) ــــــــــ: حوار مع ألفريد فرج – أسئلة الواقع – أسئلة المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع٣٣،مايو ٢٠٠٠.

٣٨) محمد بركات – هاني مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر الثورة والمسرح، مجلة المسرح، ع٧٤، سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٠.

٣٩) د. محمد جابر الأنصارى: تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠ – ١٩٧٠، عالم المعرفة، ع ٣٥.

٤٠) محمد حمدى إبراهيم: جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية، مجلة المسرح، ع١٤٣، أكتوبر ٢٠٠٠.

٤١) د. محمد شيحة: الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مجلة المسرح، ع٢٢، السنة الثانية ، مارس ١٩٨٤.

٤٢) محمد على محمد: قضية التحليل الاجتماعى للأدب، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع، ع٤، دار المعارف، أبريل ١٩٨٣.

٤٣) محمود سامى أحمد: أقدم مسرح سياسى، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع١٢، سبتمبر ١٩٨٠.

٤٤) منسى يوسف: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسـرح، ع١٩، يوليو ١٩٦٥.

٤٥) مهدى الحسينى: حوار مع ألفريد فرح حول قضايا الفـن والمسـرح، مجلـة المسرح والسينما، ع٥٠، فبراير ١٩٦٨.

٤٦) ــــــــــ: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع٥، مايو ١٩٧١.

٤٧) مولوين ميرشنت - كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: د.علـى أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩.

٤٨) نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسـرح، ع٦٢، مايو ١٩٦٩.

٤٩) ــــــــــ: حوار مع عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، ع٦٧، الهيئـة العامة للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٩.

٥٠) ــــــــــ: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسـرح، ع٣، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١.

٥١) ــــــــــ: وجهاً لوجه، مجلة العربى، مارس ١٩٩٣.

٥٢) نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع - أبحاث مـؤتمر المسـرح فى الوطن العربى، مجلة المعرفة السورية، ع ١٣٦، يونيو ١٩٧٣.

٥٣) د. نهاد صليحة: المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية، مجلة فصول.

٥٤) ــــــــــ: هكذا يكون المسرح التسجيلى، مجلة المسرح، ع٣، يوليـو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٧.

٥٥) هانى مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع٧٤، سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٠.

٥٦) هناء عبد الفتاح: المسرح والحرية فى ضوء التجربة البولندية، مجلة فصـــول، مج١١، ع٢، ج٢، ١٩٩٢.
٥٧) د. يوسف إدريس: القيم ودورها فى تغيير البشرية، مجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢.

فهرست الموضوعات





مصر العربية للنشر والتوزيع
١٩ ش إسلام - حمامات القبة - الزيتون - القاهرة
تليفاكس : ٢٢٥٦٢٢٦٨ تليفون : ٢٤٥٠٥٨٦٣